



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

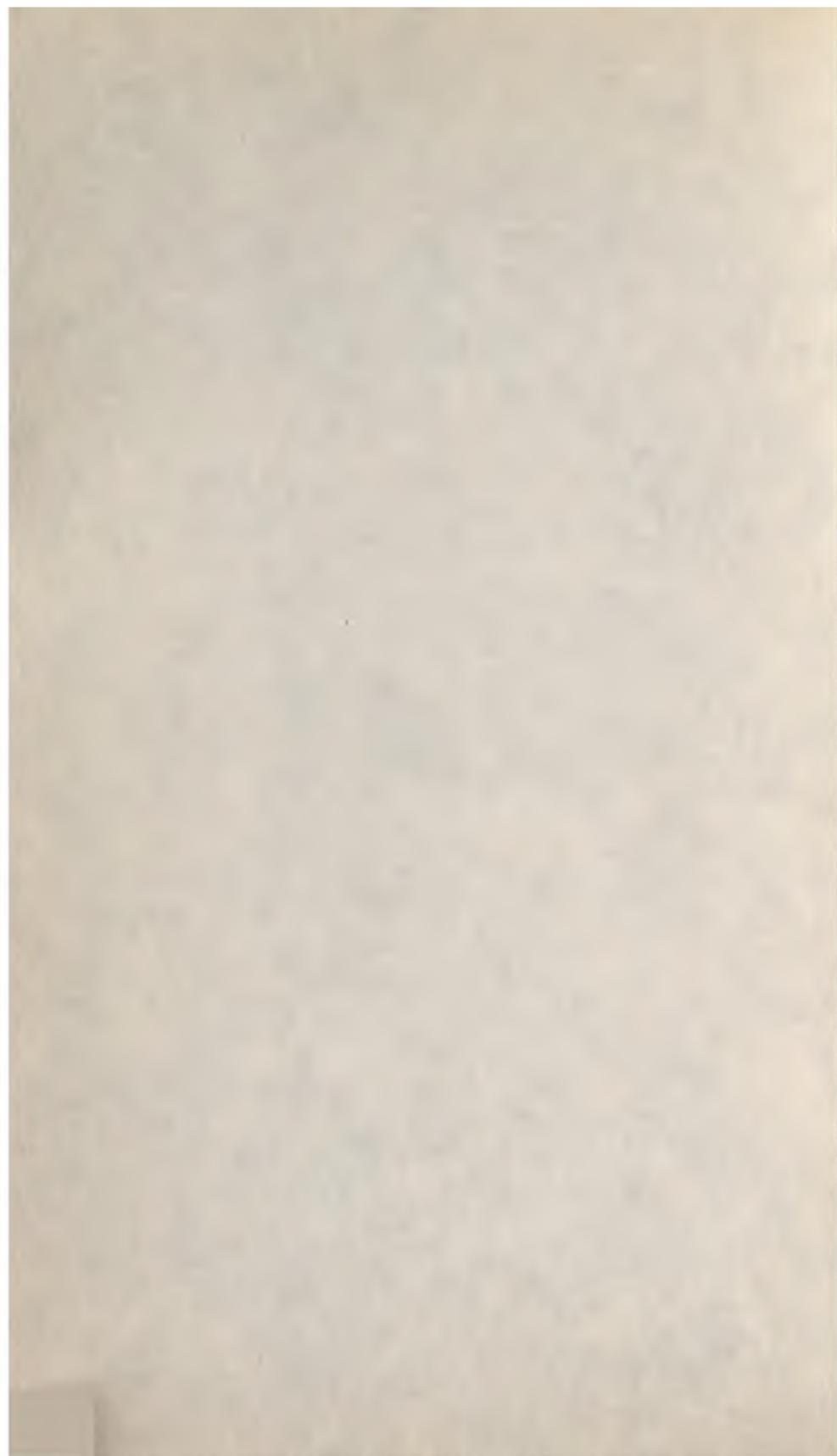
La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>

Ital
6244
304

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

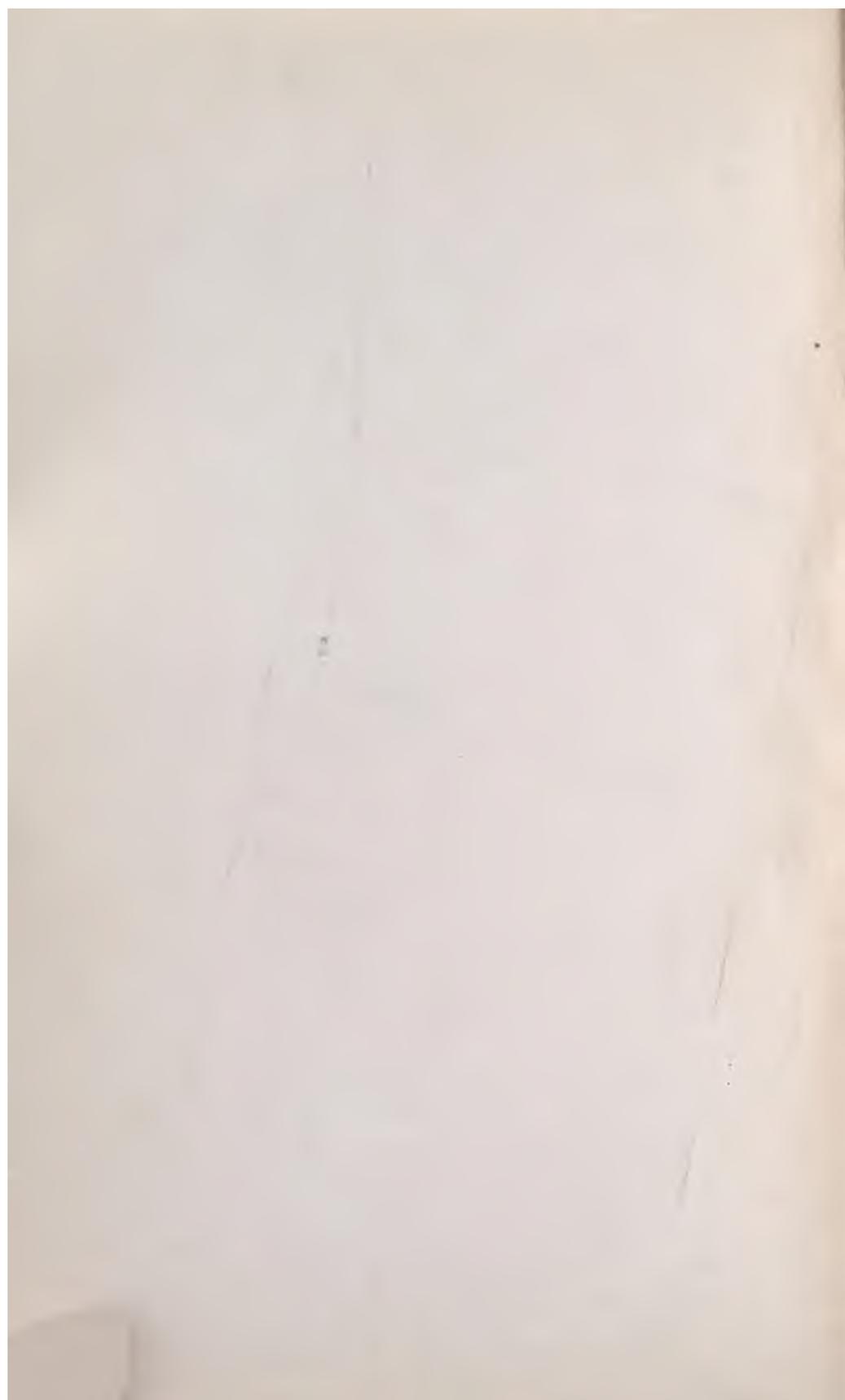


FROM THE
Subscription Fund
BEGUN IN 1858



1871

W. H. W. W. W.



©

STUDIO
SU LA FORMA METRICA
DELLA
CANZONE ITALIANA
NEL SECOLO XIII°

DI
GIUSEPPE LISIO

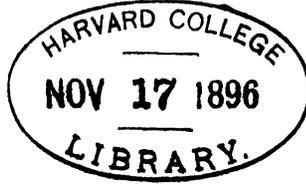


IMOLA
TIP. D'IGNAZIO GALEATI E FIGLIO
Via Cavour, già Corso, 35

—
1895

~~VII~~. 8447

Ital 6244.304



Subscription fund.

EDIZIONE DI SOLE 50 COPIE NUMERATE

N. 20

TESTI PER LE CANZONI.

Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793 pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti. Bologna, Romagnoli, 1875-88.

Il canzoniere palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze, nel Propugnatore 1881 e 1888.

Testo inedito di antiche rime volgari messo in luce da Tommaso Casini. Bologna, Romagnoli, 1883. [Edizione diplomatica del codice Laurenziano-Rediano 9; incompiuta].

Le rime de' poeti Bolognesi del secolo XIII raccolte ed ordinate da Tommaso Casini. Bologna, Romagnoli, 1881.

Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti. Firenze, 1816, per cura del Valeriani e Lampredi.

Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV a cura di Giosuè Carducci. Pisa, Nistri, 1871.

Gio: Maria Barbieri. *Origine della pcesia rimata*, ediz. Tiraboschi. Modena, 1790. (Solo per alcune canzoni citate del *Libro siciliano*).

N. B. Sarebbe opera troppo lunga e noiosa stendere qui l'indice bibliografico di tutti i trattati di metrica e degli studi speciali e delle storie generali o parziali, di che mi son servito. Tutto sarà indicato a suo luogo in nota.

INDICE.

Proemio	Pag. 1
-------------------	--------

PARTE PRIMA.

Metodo seguito nel fare e disporre gli schemi	3
1. Poeti siciliani e meridionali	4
2. Poeti di transizione.	8
3. Guittone e i suoi seguaci	9
4. Scuola Bolognese	12
5. Poeti fiorentini.	13
6. Anonimi	16
Riduzione degli schemi a tipi	
Fronti e piedi	17
Syrime e volte.	25
Versi adoperati nella canzone	31
Della rimalmezzo	32

PARTE SECONDA.

Esame delle opinioni in generale	34
La canzone italiana può venire dalla provenzale?	39
La canzone può venire dalla ballata?	41
Elementi ed osservazioni nuove.	44
Conclusione	47



PROEMIO.

Chi, leggendo con amore e intendimento d'arte le nostre rime antiche, si avvenga nella canzone di Dante o del Petrarca, non può tenersi che non stupisca considerando quell'assieme di alta fantasia, di sentimento profondo, di nobile pensare, chiuso e serrato così mirabilmente entro quella costruzione metrica, che sembra richiamare alla memoria o l'architettura grave di Arnolfo e svelta di Giotto, o l'ordine armonioso delle sfere celesti: chè, certo, l'una e l'altra cosa ebbero non poca efficacia su quelle menti così pregne di idealità, quando fissarono, l'una la solenne forma ampia ne' suoi quasi colonnati di endecasillabi, l'altra l'armoniosa e snella ne' suoi vaghi intrecci di endecasillabi e settenari. Ma di questa perfezione di arte, che fu la forma della canzone italiana, nessuno certo penserà, come della lingua dell'Alighieri fu già detto da alcun ignorante, che sia balzata intera e finita dalla loro mente; poichè, dei due elementi che fanno l'opera d'arte, spirituale l'uno, materiale l'altro, il pensiero e la forma, l'uno può sorgere pieno vivo immortale dal cervello di un solo uomo, l'altro già mai. La materia, sia essa di lingua, sia di metro, ha bisogno del lavoro faticoso e passionato di più generazioni, prima che possa raggiungere le cime dell'arte. Non solo; ma della materia quello che è parte essenziale ed immutevole deve sorgere su di fonte viva e perenne, da quella fonte eterna di ogni arte e poesia che è il popolo. Così della nostra Canzone, se l'intrecciarsi delle rime e il loro vario disporsi fu l'opera di tutto un secolo, la partizione fissa e il verso, ben altro da quello provenzale e francese, e i primi accoppiamenti di rime furono tutta cosa di popolo.

E a punto mio intendimento è studiare di questa forma l'origine e lo svolgimento nel primo secolo della nostra letteratura, per il solo rispetto metrico, stimando non inutile combattere le opinioni, secondo me false, che da' trattati e dalle storie letterarie si diffondono nelle scuole, e dimostrare, oltre a ciò, con la sola esposizione de' fatti, che quello che si è sempre predicato ed altamente affermato del sorgere e svolgersi originale della sola letteratura greca sia così poco vero, che nessuna forma poetica di una nazione possa dirsi nata da altro che da usi, costumi popolari, originali. E che altro, se non cosa di popolo e tutta italiana, sono la nostra Ballata e la Lauda e la Rappresentazione sacra, e per fino, considerati ne' loro elementi formali, la Divina Commedia e il Poema Romanzesco?

Ben è vero che tali forme, lungo il loro processo, venute a mano d'intelletti superiori, prendono carattere nuovo, e si fanno perfette così da non ricordare più la loro origine; ma il fondo rimane sempre lo stesso.

Così avviene della Canzone Aulica.

Per che dimostrare, porrò i fatti innanzi, le opinioni dopo; esponendo da prima, per ordine di età, gli schemi di canzoni del primo secolo da' Siciliani sino ai Fiorentini, (tra i quali Chiaro Davanzati e Monte Andrea sembrano preludere *al dolce stil nuovo*), e riducendoli a' tipi rispettivi; riportando poi le opinioni su le origini, e le regole su la forma metrica degli antichi e dei moderni trattatisti e storici della letteratura italiana; de' quali farò la critica particolare. Discusse poi a parte le opinioni su la origine di questa forma dal Provenzale o dalla Ballata, verrò da ultimo a discorrere quello che ne pensi io.



PARTE PRIMA

METODO SEGUITO NEL FARE E DISPORRE GLI SCHEMI.

Le canzoni esaminate sono in tutto 382, o sia 22 più delle 360 che il Biadene nel suo studio sul *Commiato* disse aver viste del secolo XIII. Sono tratte dal codice Vaticano 3793, Palatino 418, Laurenziano-Rediano 9, dalle *Rime Bolognesi* del Casini, dal Libro Siciliano citato da Giovan Maria Barbieri, e dal Valeriani quelle *Canzoni* del Laurenziano-Rediano che mancano nella pubblicazione monca fatta dal Casini.

Le sigle adoperate sono:

Vaticano 3793	V.
Palatino 418	P.
Laurenziano-Rediano 9	L. R.
<i>Rime Bolognesi</i> del Casini	C. R. B.

Nota che, essendo le pubblicazioni del V. del C. R. B. e quelle del P. e L. R. fatte con criteri differenti, dando le prime le poesie già disposte in versi, le altre quali giacciono nei codici, ne segue che, dove sono canzoni comuni al V. e ad uno degli altri due Codici, lo schema è sicurissimo per verso e per partizione; dove sono canzoni del V. solo, lo schema, specialmente con le giunte e correzioni del Casini, si può dire sicuro per verso, non per partizione; dove poi sono solo del P. e del L. R. o di tutti e due insieme, lo schema è sicurissimo per partizione, ma per verso non oserei affermarlo, essendone difficilissimo il rifacimento. Del resto io credo di aver rimediato all'uno e all'altro difetto con quanta più diligenza e studio ho potuto.

I segni adoperati pei versi sono i seguenti:

Per l'endecasillabo	A
Per l'ottonario	A
Per il novenario	▲
Per il settenario	a
Per il quinario	α

Versi più brevi saranno indicati al loro posto con segni speciali.

Ⓐ si è adoperato una volta sola per il doppio settenario.

La *rimalmezzo* nei versi endecasillabi può cadere o sul quinario o sul settenario; e però la lettera in alto, posta innanzi la lettera del verso, indica la rimalmezzo sul quinario, posta dopo la lettera del verso, indica la rimalmezzo sul settenario. Indicherò con segni speciali i versi con rimalmezzo non endecasillabi.

L'ordine, ch'io terrò nella prima esposizione degli schemi metrici, sarà possibilmente per età, per autore, per scuola, aiutandomi in questo di quei pochi e scarsi risultamenti, che si possono trarre dalle storie letterarie, e in singolar modo da quelle del Bartoli e del Gaspary. Assai più mi gioverà l'ordine che è nel codice Vaticano 3793, le cui canzoni, se non tutte, almeno in parte, sembrano essere state disposte per età.

So bene che il Gaspary nel suo libro su la *Scuola poetica siciliana*, dai Meridionali ai Fiorentini sino a Dante, tutti i poeti comprese in una sola scuola; ciò non ostante a ciascun gruppo rimane sempre un carattere alquanto diverso sia di forma e di pensiero che di metro; per ciò non sarà inutile che io disponga gli schemi nell'ordine seguente:

1° Canzoni di poeti siciliani e meridionali. Poi, canzoni anonime che potrebbero riportarsi ai primi cinquant'anni del secolo XIII.

2° Canzoni di poeti che sono come anello tra i meridionali e quelli dell'Italia centrale, quali Jacopo Mostacci, Inghilfredi (?), Galletto da Pisa ed altri fioriti intorno a quella metà di secolo.

3° Canzoni di Guittone d'Arezzo e dei suoi seguaci toscani o di altre regioni fioriti nei primi decenni della 2^a metà del secolo XIII.

4° Canzoni di poeti bolognesi.

5° Canzoni di Fiorentini degli ultimi decenni del secolo XIII.

6° Canzoni anonime di età incerta, ma probabilmente della 2^a metà del secolo XIII.

1. POETI SICILIANI E MERIDIONALI.

NOME DEI POETI	CODICE	SCHEMA DELLA STANZA
1. Notar Giacomo da Lentini	V. I. — L. R. LV. P. 37	abaC dbdC eefL' ggmL ^m
2. » »	V. II. — L. R. LVIII P. 39	abc abc ddc
3. » »	V. IV	AB AB CCD EED
4. » »	V. VI	AB BA CD&C
5. » »	V. VII — L. R. LVI P. 19	A*B A*B °CCDD o pure Azb Azb βcCDD
6. » »	V. VIII	A*B C*B DdeeFF
7. » »	V. IX	abC abC def def
8. » »	V. XVIII	ab ab ccb ddb
9. » »	P. 10	abb ^a A abb ^b A Gd ^a G ₇ EE
10. V. a Notar Giacomo. P. a Rinaldo d'Acquino	V. III — P. 27	AΔβ CCβ dedF* glgF ¹
11. L. R. a Notar Giacomo. P. a Ruggeri d'Amici	L. R. LVII — P. 40	ab ab cdde

12. P. a Notar Giacomo. V. CXI — L. R. LX abC abC cD²D
L. R. a Ruggeri d'Amici. V. a Tiberto Galliziani da Pisa — P. 28
13. Notar Giacomo V. V Discordo irriducibile
14. L. R. a Notar Giacomo. V. al Notar Arrigo Testa da Lentini. P. ad Arrigus divitis V. XXXV — L. R. LXXI — P. 62 abbc abbc cddeeffc
15. Rinaldo d'Aquino V. XXVII — P. 63 abC abC DEF^φG^γED
16. » » V. XXIX — P. 47 AbC AbC dEffeD
17. » » V. XXX — P. 48 AbC AbC dEfG^γFeD
18. » » V. XXXII ab ab cd cd
19. » » V. XXXIII AB AB ^bCcB
20. » » V. XXXIV ABC ABC DDEFFE
21. » » P. 46 abc abc cdd^eesc
22. P. a Rinaldo d'Aquino. V. anonimo V. CCCII — P. 90 Abc Abc DeeffD
23. P. L. R. a Rinaldo d'Aquino. V. a Tiberto Galliziani da Pisa V. CX — L. R. LXXII — P. 64 abc abc cdde cdde
24. V. a Rinaldo d'Aquino. P. a Ruggeri d'Amici V. XXVIII — P. 31 ab ab ccD eeD
25. V. a Rinaldo d'Aquino ¹ V. XXXI abbc abbc d²F²FeGHHd
26. Tommaso di Sasso da Messina V. XX abc²D abc²D efG efG
27. » » ² V. XXI aB²C cD²A c²E²Ff ²GLg
28. Guido giudice de le Colonne di Messina V. XXII ABC ABC ²D²EE
29. » » V. CCCV — P. 102 ABB²A ²BBAB CCD²EE
30. » » P. 104 — L. R. LXVI Abba BaaB bccDedellnN
31. P. a Guido de le Colonne. V. anonimo V. LXXVII — P. 96 AB AB AB cdc²D
32. V. e P. a Guido de le Colonne. L. R. a Giacomo da Lentini V. XVI — P. 71 — L. R. ABc ABc ³D²d²ED
33. V. a Guido de le Colonne. P. a Mazeo di rico da Messina V. XXIII — P. 26 abbc abbc D²DEE
34. Mazeo di ricco da Messina V. LXXIX — P. 93 abC abC deF feD

¹ La ricostruzione dello schema è stata fatta dal Casini e dal Monaci. La cauzione nella edizione "Ancona Comparetti" è irregolarissima.

² Le rimalmezzo ora sono nel quinario, ora nel settenario.

- | | | |
|---|---------------------------------|---|
| 35. Mazeo di ricco da Messina | V. LXXX — P. 32 | AbC ^b AdC ^a ceefFC |
| 36. » » | V. LXXXI | AbC AbC DDEEFF |
| 37. V. e L. R. a Mazeo. P. a Raineri da Palermo | V. LXXVIII — L. R. LXII — P. 12 | ABC CAB dE ^a fEF |
| 38. V. a Mazeo. P. a Rosso da Messina | V. LXXXIII — P. 34 | AbC AbC dEED |
| 39. V. a Mazeo. L. R. a Rosso da Messina | V. LXXXII — L. R. | ababc ababc cddD EddE |
| 40. Odo de le Colonne | V. XXV | AB AB ACCA |
| 41. » » | V. XXVI | ab ab ab cd cd cd |
| 42. Messer Iacopo d'Acquino | V. XLI | AB AB ^b C ^b C ^b |
| 43. Messer lo re Giovanni | V. XXIV | aa bccb dd becb bebebe... (irregolare) ¹ |
| 44. Pier delle Vigne | V. XXXVIII | AB AB CDDC |
| 45. » » | V. XL — P. 11 | ABC ABC CDeeDC |
| 46. » » | P. 21 | abC abC dE ^a E |
| 47. V. a Pier delle Vigne. P. a Iacopo Mostacci | V. XXXVII — P. 49 | aBC aBC Def ¹ ED |
| 48. P. a Pier delle Vigne. V. a Giacomino Pugliese | V. LX — P. 35 | AB AB CDDC |
| 49. P. a Pier delle Vigne. L. R. a Iacomo da Lentini. V. a Guglielmo Beroardi | V. CLXXIX — L. R. LXIII — P. 38 | ab ^b C ab ^b C dde dde |
| 50. P. a Pier delle Vigne. V. anonimo | V. CLXVII — P. 14 | AaB AaB ceD eeD |
| 51. Istefano di Pronto da Messina | Libro siciliano carta 22 | abC abC dDEeFF |
| 52. L. R. a Istefano. V. anonimo | V. CCXCII — L. R. LXVII | abbc abbc DDEE |
| 53. V. a Istefano. L. R. ed altri a Pier delle Vigne | V. XXXIX | abcd abcd effeGG |
| 54. Rugierone da Palermo | V. XLIX | abC abC DDEE |
| 55. » » | V. L | abbC abbC DDEE ₂ FF |
| 56. Anonimo | V. LIII | ααβ ααβ ααβ δδγγλ... (segue irregolarmente) |
| 57. Rugieri d'Amici | V. XIX | ABC ABC EDDEE |
| 58. V. a Rugieri d'Amici. P. anonimo | V. XVII — P. 57 | ABC ABC CbeDD o pure BC o CB (syrima irregolare) |

¹ Il Casini ne trasse fuori una ballata e una canzone, confuse assieme; ma il rifacimento non mi pare sicuro.

59. P. a Rugieri d'Amici. V. a Iacopo Mostacci	V. XLVI — P. 22	abC abC dbbdB
60. Federico	V. XXXXVIII	AB AB CDDC
61. »	V. LI	ab ^o C ab ^o C °A°C°A
62. P. a Federico. V. anonimo	V. CLXXVII — P. 50	abcd abcd cffG°LL
63. V. anonimo; altri a Federico	V. LII	AB AB AB CCCdCd
64. Lo re Enzo	V. LXXXIV — L. R. LXIV — P. 15	abc abc ddE ddE
65. »	Libro siciliano, carta 2.	ab ab cD°D
66. P. ad Enzo. V. a Nascimbene di Bologna L. R. a re Enzo (Semprebonus not. Bon.)		abcD abcD effgL
67. Rugieri Apugliese	V. LXIII	AAAB AAAB CC
68. V. anonimo. Carducci a Rugieri Pugliese	V. LXXXVI	AB AB CDCDC
69. Ciullo d'Alcamo	V. LIV	@@@ BB o pure ab ab ab CC
70. Giacomino Pugliese	V. LV	AB AB CC ₃ CC ₂
71. »	V. LVI	AB AB Cd°Cd°C
72. »	V. LVIII	AB AB CCB
73. »	V. LXI	AB AB CDCDC
74. »	V. LXII	°B°B CD CD
75. »	V. LIX	AB AB CD CD (γ)
		(γ = Amore — ritornello in fine d'ogni strofe)
75. ^{bis}	V. LVII	Discordo, irriducibile
76. Anonimi	V. LXV	abc abc deed
77. (mandato a Jacomo da Lentini)	V. LXXII	Ab Ab ccD ccD
78. (vi si nomina Lentini)	V. LXIX	ABC ABC °D°E°D
79. (alcuni a Pier della Vigna)	V. LXXIII	abC abC dE°E
80. »	V. LXVIII	abcd abcd eeff°GF°
81. »	V. LXX	abaC dbdC eefG°f llmG°m
82. »	V. LXVI	abcd abcd efefg lmlmg
83. »	V. LXXI	AB AB AB CCCD (decasillabi)
84. »	V. LXVII	Schema idem
85. »	V. LXXXV	AB AB CCDCD
86. »	V. LXXIV	AB AB CCDD

N. B. L' 83, tutta a contrapposti, è imitazione provenzale; l' 84 è forse traduzione dal francese.

2. POETI DI TRANSIZIONE.

87. Paganino da Sere- zano	V. XXXVI — L. R. LXXIII — P. 74	abC ^b abC ^b cdB ^d efEF ^e
88. Jacopo Mostacci	V. XLIII	AbC ^b AbC ^b DdeeFF
89. » »	V. XLV — P. 9	ABc ABc DEDE
90. » »	V. XLVII	abC abC DEF ^z g ^z ED
91. V. a Jacopo Mostac- ci. P. anonimo.	V. XLII — P. 13	abC abC cde cdE
92. V. a Jacopo Mostac- ci. P. anonimo.	V. XLIV — P. 101	ABCD ABCD EeFFeF
93. Prenzivalle Dorè	V. LXXXVI	abc abc ddeeFF
94. V. a Prenzivalle; il Crescimbeni a Sem- prebonus	V. LXXXV	A ^z B A ^z B CC ^z DE ^z FF
95. Inghilfredi	P. 17	AB AB OddC (o pure E)
96. »	P. 29	AbC AbC CDDC
97. »	P. 59	abcD abcD eFeFG
98. »	P. 20	AB ^z AB ^z CCDD (o pure CDDC)
99. P. a Inghilfredi. V. anonimo	V. IC — P. 24	abC abC ddE eeD
100. Inghilfredi	P. 52	ABC ABC DEED
101. Folcacchiero di Fol- cacchiero da Siena.	V. CXVI	ABc ABc ded ^z F
102. Messer Osmano	V. LXXXIX	AB AB AB CDCD
103. Neri de' Visdomini	V. XC	abbC abbC deeFfgL ^s
104. » »	V. XCI	abC ^b abC ^b cdE ^d F ^z G ^z g ^z lM ^b
105. » »	V. XCII	abbC abbC dedeff ^z L
106. » »	V. XCIII	ab ab cdcd eeffgg ^z lM
107. » »	V. CCCI	abC abC defG defG
108. Neri Poponi	V. XCVII	abc abc dde ffe
109. Compagnetto da Prato	V. LXXXVII	AB AB CDCDC
110. » »	V. LXXXVIII	Schema idem
111. Galletto da Pisa	V. CXII — L. R. LXII — P. 70	abc abc dde ffe
112. L. R. a Galletto V. anonimo	V. LXIV — L. R. LIX	AbC AbC DDC
113. Leonardo del Gual- laccho di Pisa	V. CXH — L. R. LIV P. 69	abc abc dde ffe
114. Betto Mettefuoco di Pisa	V. CXIV — L. R. LXXI	abcD abcD eefG ^z llmG ^m
115. Tommaso da Faenza	V. CIX	AaB CcB eFfe gLlg

116. V. a Tomaso — P. a Siribuono Giudice	V. CVIII — P. 65	AbC AbC DefG DefG
117. Pannuccio del Bagno	L. R. XCV	abbC cDaeE FFDGgLiMm
118. Ciolo da la Barba di Pisa	V. CXV	AbC AbC C ^a E ^a FF
119. Bartolomeo Moccari da Siena, o Mino Mocati, o Monaco da Siena.	V. CXVII — P. 44	abbc abbc ddeF ^a IF
120. Pucciandone da Pisa	P. 82	ABBA BAAB bCcDdeCpfcLL
121. » »	P. 83	A ^a B CD CD CD
122. » »	P. 84	Aabbc Aabbc cddcEE
123. Pannuccio del Bagno	V. CCCVIII	ABbC ADdC cEeFfGgL
124. » »	L. R. LXXXXIV	ABbC ABbC cDdEeFF
125. » »	L. R. XC	AbC AbC DeFfDe
126. P. Fredi da Lucca V. anonimo	V. IIC — P. 86	AB AB CD DC
127. Caccia di Siena	V. CXVIII	AbbC AddC eFfeF
128. Arrigo Baldonasco	P. 85	abbc abbc ddeefF
129. » »	P. 87	AB AB CDDC
130. Anonimo	V. VC	ABC ABC DeF ^a G
131. V. an. — il Trucchi a Manfredi	V. VIC	abC abC CDEE
132. » »	V. IVC	AbC AbC DefG DefG
133. Pannuccio del Bagno	L. R. XCVI	ABBC CDDA EFFGGLE

3. GUITTONE E I SUOI SEGUACI.

134. Guittone d'Arezzo	V. CXLII — L. R. I — P. 93	ABAA A ^a Cc ^a A ^a DE ^a FfE ^a DD
135. » »	V. CXLIII — L. R. II — P. 6	ABC ABC DEEFfGgLiMmD
136. » »	V. CLXII — L. R. III — P. 5	AB AB CDEeFfCGgLiMmD
137. » »	V. CXXXVIII — L. R. IV — P. 103	ABBA CcDDEeFFGGF (syrima irreg.)
138. » »	L. R. V. — P. 1	aBbC aDdC EeFfGgLiMnn PpRrM
139. » »	L. R. VI	ABbC ABbC DEFfDGgLiMmE
140. » »	L. R. VII	ABCcD ABEEd dFggLiMmFfL
141. » »	V. CLXVIII — L. R. VIII — P. 4	AaB AaB bCcDdEFeGgLiMmNFN
142. » »	V. CLIX — L. R. IX	ABBA CcDdee FfGgLiMnnM (irreg.)

143. Guittone d'Arezzo V. CLXIII — L. R. ABBA CddEeFfGgLiCggC
X — P. 89 (irreg.)
144. » » L. R. XVI ABC CAB DEeFfggDLlMmD
145. » » L. R. XVII ABCD ABCD EffggE
146. » » L. R. XVIII ABC ABC cDEeFfGgLDd
MmL
147. » » V. CXXXII — L. R. aBC aBC ddeeF ggllF (qui-
XIX — P. 7 voca)
148. » » V. CXLV — L. R. XX aBC aBC DdEeFfGG
149. » » L. R. XXI aBCcD aBCcD EFfggFlmnlle
150. » » L. R. XXII ABC ABC DEFfggLlED
151. » » L. R. XXIII ABC BCA DaEeeFggLFL
152. » » L. R. XXIV AbbC AddC EeFGllGNnee
mmaeeFfM
153. » » V. CXL — L. R. AbbC AddC ccEFfgLlFfL(o)E
XXV — P. 91
154. » » V. CLIV — L. R. abba ccddee
XXVI
155. » » V. CLIII — L. R. ab ab cD^e eD^e
XXVII
156. » » L. R. XXVIII AbcD^e AbeD^e fggF
- 157.[†] » » V. CXLVII E bfD^e gllG
158. » » V. CLVI — L. R. aBc aBc cDEDE
XXIX
159. » » V. CLI — L. R. XXX ABC ABC DeffeD
160. » » V. CXXXVII — L. R. abbC addC DEeFfGgD
R. XXXI — P. 95
161. » » V. CXXXIV — L. R. ABBA CddeeFfgl
XXXII — P. 2
162. » » V. CLV — L. R. abc cba deeffd
XXXIV
163. » » V. CLVII — L. R. abC^b abC^b cddEfeF^e
XXXIII
164. » » V. CXLI — L. R. abc abc ddeeff (quivoca)
XXXV
165. » » L. R. XXXVII ABBA CCDD (quivoca)
166. » » V. CXLVIII — L. R. AAAA BCCCC
XXXVI
167. » » V. CXXXIII — L. R. ABCB ABCB DdEEDE
R. XXXVIII
168. » » V. CXLIX — L. R. ABBA CcddEffggE
XXXIX
169. » » V. CXXXIX — L. R. ABBA CcDdEFfE
XL — P. 94
170. » » V. CXLIV — L. P. abba abba accdd $\text{\textcircled{o}}$ (o) B
XLI

[†] La stessa canzone, ma nel V. con schema diverso in alcune strofe.

171. Guittone d'Arezzo	V. CXXXVI — L. R. XLII — P. 97	abba ccdee
172. „ „	L. R. XLIII — V. CL	ABBA CDDC EFGgFFE
173. „ „	V. CXXXV — L. R. XLIV — P. 92	ABBA CDdEEFFC
174. „ „	V. CLXV — L. R. XLV — P. 90	ABBA ACcDdEFgGDE
175. „ „	V. CXLVI — L. R. XLVI	abaC dbdC eefG' llng'
176. „ „	V. CLX — L. R. XLVII	ab'C ab'C eeF ggF
177. „ „	L. R. XLVIII	abbC abbC dedede
178. „ „	P. 8 — L. R. l' ha spezzata in 5 sonetti	ABAB ABAB CDC DCD (è una canzone fatta di 5 sonetti)
179. „ „	V. CLII	abC abC DeFfGgLEeD
180. „ „	V. CLVIII	AAAA BBCC (quivoca)
181. „ „	V. CLXIV	ABb CddcFfe etc. etc. (canzone libera).
182. Bonagiunta Urbiciani da Lucca	V. CXIX	AB AB BCD BCD
183. „ „	V. CXX — P. 55	ababab bcbebc cdeded
184. „ „	V. CXXIII	Ab'C Ab'C °D°E°F' D°Ee°F
185. „ „	V. CXXIV — L. R. LXX — P. 54	°B°C °B°C dd°EF gg°LF
186. „ „	V. CXXV — P. 43	abc abc D°dee D°dee
187. „ „	V. CXXVI — P. 25	abbc abbc cDdEeFF
188. „ „	P. 45	ABC ABC CDDEE
189. „ „	P. 56	AB°bC AB°bC CDdeeFF
190. „ „	V. CCXCIII — L. R. LXVIII — P. 67	abc abc D°DEE
191. „ „	V. CCXCIV	abC abC DdEffe
192. „ „	L. R. LXIX	aBC aBC DEFfED
193. V. a Bonagiunta. P. anonimo	V. CXXII — P. 60	ABC ABC DEFFFEED
194. V. e P. anonimo. Il Valeriani a Bonagiunta	V. C — P. 68	abc abc cbbc cbbc
195. Don Arrigo	V. CLXVI	AB AB CDDC
196. Lotto di Ser Dato	L. R. XCVII	ABC ABC cEeFfGG
197. Pannuccio rintronico	L. R. XCVIII	ABC ABC cDdEeFF
198. Meo Abbracciavacca da Pistoia	L. R. LXXVI	AbC AbC DdEFeLlL
199. „ „	L. R. LXXVII	Ab'C Ab'C DDeFDDeF
200. L. R. a Meo. P. anonimo	L. R. LXXVIII — P. 100	AbC AbC °DdEeFF

201. Ser Alberto da Massa di Maremma	V. CVIC	abc abc dde ffe
202. Messer Folco di Calabria	V. CLXVIII	AaB AaB ccD eeD
203. Pannuccio rintronico	L. R. XCIX	abc abc ddeeff (quivoca)
204. » »	L. R. C	abc abc ddeeff (quivoca)
205. Bacciarone di messer baccone da Pisa	L. R. CI	ABBC CDDA EFGGE
206. » »	L. R. CII	aBBC aDDC FfG ₇ LLLM ₇ L
207. » »	L. R. CIII	ABBA ACDC
208. Lotto di Ser Dato Pisano	L. R. CVII	ABBA aCcDdEefE
209. Nocco di Ceni di Frediano da Lucca	L. R. CVIII	abbC abbC DeDeFfGIMI (irregol. di syrima)
210. Anonimi	L. R. CIV	abc abc ddeeFF
211. »	L. R. CV	ABC CBA DdEeFfGG
212. »	L. R. CVI	aBC aBC DEF DEF

4. SCUOLA BOLOGNESE.

213. Guido Guinizelli da Bologna	V. CXXIX (an.) — L. R. LII — P. 72	abbc abbc ddefD'
214. » »	V. CVI — L. R. LI — P. 18	AB AB cDc EdE
215. » »	V. CIV — L. R. IL — P. 41	ABc ABc DdE eFF
216. V., L. R. e il Casini al Guinizelli, P. anonimo	V. CV — L. R. L — P. 73	abc abc dee dde
217. Il Casini al Guinizelli, P. anonimo	P. 76 — C. R. B. III	ab ^b C ab ^b C deed deed
218. idem idem	P. 75 — C. R. B. IV	AbC AbC cddEF ^e
219. Guinizelli	C. R. B. VII	AB AB cDc EdE
220. » ?	C. R. B. XXVI	ABc ABc C DdEE DdEE
221. » ?	C. R. B. XXVIII	ABC ABC CDdEeCFF
222. » ?	C. R. B. XXIX	ABbC ABbC CDEeDEFF
223. Il Casini al Guinizelli? V. a Paganino da Serezano, P. anonimo	V. XXXVI — P. 74 — C. R. B. XXV	abC ^b abC ^b cdB ^a efE ^f
224. Il Casini al Guinizelli? P. anonimo	P. 42 — C. R. B. XXVII	abC abC abba
225. Ser Paolo Zoppo da Bologna	V. CCIIC	abbC abbC deeFG
226. Onesto Bolognese	C. R. B. XXXV	ABBA CcDdEE
227. » »	C. R. B. XXXVI	ABBA CDDC CDDC EE

5. POETI FIORENTINI.

228. Chiaro Davanzati	V. CC	ABC ABC DEeFF
229. » »	V. CCI	ABC ABC DDEE
230. » »	V. CCII	abbA baaB deedCC
231. » »	V. CCIII	abbA baaB bCcccB
232. » »	V. CCIV	ABbC ABbC DEeDFGgF
233. » »	V. CCV	abC abC 'D ^d EeD F'GgF
234. » »	V. CCVI	AB ^b C AB ^b C 'DEeD FGgF
235. » »	V. CCVII	abbc caab bddeeD
236. » »	V. CCVIII	AbC AbC 'DEEFF
237. » »	V. CCIX	abC abC DdEeC
238. » »	V. CCX	A ^a AB A ^a AB ccD ^d E ccD ^d E (irregolare di verso)
239. » »	V. CCXI	ABC ^b ABC ^b cDdEeD
240. » »	V. CCXII	AB AB CD CD
241. » »	V. CCXIII	abbC abbC deFfDeF
242. » »	V. CCXIV	ABBA CDDC
243. » »	V. CCXV	ABBA BAAB CDDC EFFE
244. » »	V. CCXVI	ABbA BAaB CDdC EFfE
245. » »	V. CCXVII	abC abC cddEeDC
246. » »	V. CCXVIII	abba baab CddcD
247. » »	V. CCXIX	abba CddC
248. » »	V. CCXX	AbC AbC deeF deeF
249. » »	V. CCXXI	AaabC DddBc eFeG IFIG
250. » »	V. CCXXII	abcD abcD effgL
251. » »	V. CCXXIII	abc abc ddeeff
252. » »	V. CCXXIV	ABbA BAaB bCcDdE
253. » »	V. CCXXV	abC abC deeffg
254. » »	V. CCXXVI	abcdE abcdE EfgfLLmgmF
255. » »	V. CCXXVII	aaB ccB deF deF
256. » »	V. CCXXVIII	AB AB CDDC
257. » »	V. CCXXIX	abc abc ddeeff
258. » »	V. CCXXX	abcD abcD EeeE
259. » »	V. CCXXXI	abc abc DdeFf DdeEf
260. » »	V. CCXXXII	abc abc DeF DeF
261. » »	V. CCXXXIII	abC abC DefD
262. » »	V. CCXXXIV	ABC ^b ABC ^b D ^d EeDdE
263. » »	V. CCXXXV	abba baab cddc cdde
264. » »	V. CCXXXVI	abba baab CDdcEEC
265. » »	V. CCXXXVII	abba baab cddcfeEF
266. » »	V. CCXXXVIII	ab ab cd cd
267. » »	V. CCXXXIX	ABC ABC 'D'EDED
268. » »	V. CCXXXX	ABC BCA DEF EFD
269. » »	V. CCXXXXI	abba baab cdEeCCD

270. Chiaro Davanzati	V. CCXXXII	abba baab bccb deed FF
271. » »	V. CCXXXIII	abcd abcd effe gllg
272. » »	V. CCXXXIV	abbc abbc cddeeaFfe
273. » »	V. CCXLV	abcd abcd effggllG
274. » »	V. CCXLVI	ABBA CDD CEE
275. » »	V. CCXLVII	abbc abbc deed deed
276. » »	V. CCXLVIII	ABC ABC D'EEEF'
277. » »	V. CCXLIX	AB ^b C AB ^b C 'DEE ^b F ^b G ^b D
278. » »	V. CCL	ABBC ABBC DDEEFFD
279. » »	V. CCLI	ABC ABC DEE DFF
280. » »	V. CCLII	ABBA BAAB CDDC EFFE
281. » »	V. CCLIII	abcD abcD dEeD dFfD
282. » »	V. CCLIV	abC abC deedFfD
283. » »	V. CCLV	ABC ABC DEE DFF
284. » »	V. CCLVI	ABC ABC DEF DEF
285. » »	V. CCLVII	abC abC deFfggD
286. » »	V. CCLVIII	abcD abcD eefG ^b llmG ^b
287. » »	V. CCLIX	aB ^b C aB ^b C cddeeffC
288. » »	V. CCLX	AbbA BaaB CcD ^b C
289. » »	V. CCLXXXV — L. R. LXXV	AAaA BAaB CcD ^b C DdC ^b D
290. Monte Andrea	V. CCLXXXVIII — L. R. LXXX	ABBC ABBC DdEefGllfG
291. » »	V. CCLXXXIX	abc abc (syrima irreg.)
292. » »	V. CCLXXX	aaab γγγb cdcd
293. a Tomaso da Faenza	V. CCLXXXI — L. R. LXXXII	ABBC ADDC EFFGGE
294. (messer Tomaso da Faenza rispose)	V. CCLXXXII	(stesso schema, stesse rime)
295. Monte Andrea	V. CCLXXXIV	ABBC ADDC EFFEGGELLE
296. » »	V. CCLXXXIII — L. R. LXXXI	ABBC ADDC EFFGGE
297. » »	V. CCLXXXVI	ABbA BAaB CcE ^b C DdCD
298. » »	V. CCLXXXVII — L. R. LXXXIV	ABBC ADDC EEEFFG MM LLG
299. » »	V. CCLXXXVIII	ABbBC ADdDC FφEEGγ MNνPPRpMμR
300. » »	V. CCLXXXIX	ABbCcD AEeFfD GGLLM NNPPM
301. » »	V. CCOIII	AA ^b B CCB ddeefF
302. Pacino di ser Filippo Angiulieri da Fi- renze	V. CLXXXVI	abC ^a abC ^a ccEE ^b FφE
303. » »	V. CLXXXVII	ABC ABC DeFfED
304. Pallamidesse di Fi- renze	V. CLXXXVIII	abc abc dee ddf
305. Ser Brunetto Latini da Firenze	V. CLXXXI	AbC AbC caaC

306. Carnino Ghiberti da Firenze	V. CLXXIV	abbC abbC deeFF
307. » »	V. CLXXIII	abc abc deeed
308. » »	V. CLXXII	ab ab cdde
309. (V. a Carnino. P. ad Amoroço)	V. CLXXXI — P. 80	ABC ABC CDe eDC
310. Incontrino de' Fa- brucci di Firenze	V. CLXXX	abC abC ccddeed
311. Terino da Castello Fiorentino	V. CLXXXIX	abC abC dedeD
312. » »	V. CLXXXX	abbA baaB cDE dEC
313. » »	V. CLXXXXI	abC abC ccdD eefF
314. Bondie Dietaiuti di Firenze	V. CLXXXII	abbC abbC deeD eddE
315. » »	V. CLXXXIII	ABC ABC DeeD
316. » »	V. CLXXXIV	ABC ABC DEeD
317. » »	V. CLXXXV	abbC abbC deeDeD
318. Petri Morovelli di Firenze	V. CLXXV — P. 78	$\alpha\beta\beta\gamma\delta\epsilon$ $\alpha\beta\beta\gamma\delta\epsilon$ $\varphi\lambda\lambda\lambda\lambda\lambda\epsilon$
319. » »	V. CLXXVI	AaB AaB $CD\grave{a}C$ $CD\grave{a}C$
320. V. Ser Guglielmo Be- roardi. L. R. ano- nimo	V. CLXXVIII — L. R. LXXIV	ab ^c C ab ^c C dde dde
321. Ciuncio Fiorentino	V. CCCXXX	ABc ABc DdEeFF
322. Mastro Francesco da Firenze	V. CXCVII	AB AB CDC
323. Finfo del Buono di Guido Neri di Fi- renze	V. CXCH	abc abc ddeeff (quivoca)
324. » »	V. CXCIH	schema idem (quivoca)
325. Baldo da Passignano	V. CCLXIX	abC ^a abC ^b DEF DEF
326. V. anonimo. Il Truc- chi a Baldo	V. CCLXXIV	ABBA CDCD D ^a eD
327. Frate Ubertino	V. CIIC	aBC aBC deeFG (syrima irregolare)
328. » »	V. CIC	ABC ABC DeeFF
329. Ser Monaldo da So- fena	V. CVIC	ABBC ABBC ddeeFggllF
330. Lemmo Orlandi	L. R. LXXXVII	abbC abbC deeFFGG
331. » »	L. R. LXXXVIII	aBbC cDdE ffGLIN
332. Mino o Meri del Pa- vezaio d'Arezzo	V. CCCXXIII — L. R. LXXXVI	aBbC cDdE ffG ^a LIN
333. Neri	V. CCVC	abbC addC ceeF eggF
334. Lapuccio Belfradelli	V. CCIVC	abba abab baab beca beca
335. Ciacco dell' Anguil- lara	V. CCLXI	ab ab cd cd
336. (Il Trucchi a Ciacco. V. anonimo)	V. CCLXVI	ab ab cd cdb

6. ANONIMI.

337. Anonimo (ma di carattere popolare)	V. LXX	ABC ABC DeeD
338. Anonimo	V. CI	AB AB CDDCA
339. »	V. CII	abA ^o C ^o abA ^o C ^o edde
340. »	V. CIII	abc abc ddeC ^o
341. »	V. CXXXVII	AbC CbA DdEEFF
342. »	V. CXXXVIII	abcD abcD effccL
343. »	V. CXXX	abcD abcD eeffg llmmg
344. »	V. CXXXI	AB AB CDCDC
345. »	V. CLXIX	ababC dedeC F ^o GgLL
346. »	V. CCLXII	abC abC def def
347. »	V. CCLXIII	abc abc deede
348. »	V. CCLXIV	abc abc dde dde
349. »	V. CCLXV	abbc abbc dddd
350. »	V. CCLXVII	aB ^o aB ^o CdE ^o EfE ^o
351. »	V. CCLXVIII	abc abc dec dde
352. (il Valeriani a Bonagiunta da Lucca)	V. CCLXX — P. 79	aab aab bccdd
353. » »	V. CCLXXII	abcd abcd eeffgg eeffgg
354. » »	V. CCLXXV	AB AB CCB
355. »	V. CCLXXVI	abC abC deed deed
356. »	V. CCLXXVII	AB ^o C AB ^o C Dd ^o Eef
357. »	V. CCXC	ab ^o C ab ^o C d ^o F ^o d ^o F ^o
358. »	V. CCXCI	abcd abcd efg ^o L efg ^o L
359. »	V. CCIC	AB AB CCCB
360. »	V. CCIC	AB AB ACCA
361. »	V. CCC	abcd abcd effG ellG
362. »	V. CCCXII	AbbA BaaB bccDedeffgG
363. »	V. CCCXIII	ABBA ABBA ACC ADD
364. »	V. CCCXIV	abbc abbc DDEE
365. »	V. CCCXV	abC abC D ^o dEffe
366. (Gobola, una stanza)	V. CCCXVIII	ABc ABc DdEeFF
367. »	L. R. LXXXXIII	ABbC ABbC cDdEeFF
368. »	L. R. XCII	aBbC aDdC EeFfGG
369. »	L. R. XCI	AbC AbC DeFDeFF
370. »	L. R. LXXXIX	AbC AbC DdEeFF
371. »	L. R. LXXIX	abC abC ddeeffll (quivoca)
372. »	P. 16	ABC ABC DdeeFF
373. »	P. 23	abbe abbc DdEeffG
374. »	P. 42	abC abC cddC
375. »	P. 51	abbcD abbcD dee ^o F dee ^o F
376. »	P. 61	AzB AzB d ^o EeFF
377. »	P. 66	AbC AbC DE _s D
378. »	P. 76	abbe abbc deef deef
379. »	P. 88	abbe abbe cddeef
380. »	V. CCLXXI	aab γγb δδb etc. (discordo irriducibile)

381. Anonimo	V. CCLXXIII	Canzone, in due parti, di 40 settenarii rimati senza re- gola
382. »	V. CCCIV	ABC'D ABC'D EFFE

N. B. Essendosi aggiunto il 75,^{bis} il numero delle canzoni esaminate va a 383.

RIDUZIONE DEGLI SCHEMI A TIPI.

Ridurre a Tipi gli schemi di canzone esposti di sopra, farne cioè quasi un albero geneologico, non si può per tutta la stanza, non essendo che pochissime le canzoni eguali di metro perfettamente. Ma per distinguere i primi elementi de' vari intrecci di rime e le forme che se ne svolsero di poi, bisogna innanzi osservare la differenza notevole che è tra la prima parte e la seconda della strofe; poi quante siano le somiglianze tra fronti e fronti, tra syrime e syrime; donde si conchiuderà che, nell' esame minuto di una forma così complessa, la fronte e la syrime non si possono più considerare come una cosa sola, ma come parti a sé; e per ciò, nella riduzione, esporrò prima i tipi di fronte, poi quelli di syrime.

FRONTI E PIEDI.

Nella riduzione degli schemi di fronte a Tipi, naturalmente ho tenuto conto sia della maggiore o minore semplicità di essi, sia del loro succedersi e seguire per ordine di tempo. Esporrò quindi i tipi più semplici prima, i più complessi poi, con i derivati sotto ciascuno. E sotto ciascuno segnerò i numeri delle canzoni che vi appartengono, allogandoli in quei gruppi che ho distinti innanzi la esposizione degli schemi. Ricordo per maggiore chiarezza che

il I° Gruppo	va dall'	1	all'	86	(Poeti meridionali)
» II°	»	87	»	133	(Poeti di transizione)
» III°	»	134	»	212	(Guittoniani)
» IV°	»	213	»	227	(Scuola bolognese)
» V°	»	228	»	336	(Fiorentini)
» VI°	»	337	»	382	(Anonimi)

Lo stesso sarà per la riduzione delle syrime.

Ho poi messi a parte gli schemi con rimalmezzo, segnando solo a quali tipi possono essere riportati così come sono; nel che non ho voluto dipartirmi dall'uso comune di tenere per versi uniti quelli con rimalmezzo, non ostante io creda che siano composizioni di versi minori, e tali schemi dovrebbero quindi esser ridotti a tipi ben differenti da quelli a cui si sogliono riportare. Ma di questo parlerò in un Capitolo a parte, che sarà come parentesi del presente studio.

Nota in fine che al tipo ABBA ho dato il numero I^{bis}, perchè mi pare che sia una semplice inversione del primo tipo AB AB; né contro questo si può dire che ABBA sia fronte sola, là dove AB AB siano piedi: ciò avviene in séguito; ma la prima canzone che porta questo schema, unica de' Siciliani, è al numero 4, la cui fronte è ben partita in AB BA.

TIPI DI FRONTE O DI PIEDI.

I. — α AB AB

1° Gruppo	19, 42, 44, 70
2°	> 95, 126, 129
3°	> 136, 178, ¹ 195
4°	> 214, 219
5°	> 256
6°	> 354

β AB AB

1° Gruppo	3, 40, 48, 60, 68, 71, 72, ² 78, 75, 85, 86
2°	> 109, 110
3°	> 182
5°	> 240, 322
6°	> 338, 344, 359, 360

γ ab ab

1° Gruppo	8, 11, 18, 24, 65
2°	> 106
3°	> 155
5°	> 266, 308, 335, 336

Modificazioni di questo tipo sono: Ab Ah, 77, 1° Gruppo e ab ab, 74, 1° Gruppo.

Al medesimo tipo appartengono:

α' AB AB AB	31, 83, 84, del 1° Gruppo
	102, ³ del 2° Gruppo
β' AB AB AB	63, del 1° Gruppo
γ' ab ab ab	41, 69, del 1° Gruppo, 183 del 3° Gruppo

Totale 55.

II. — α ABC ABC

1° Gruppo	28, 45, 58, 78
2°	> 100, 130
3°	> 135, 146, 150, 159, 196, 197
4°	> 221
5°	> 228, 229, 267, 276, 279, 283, 284, 303, 309, 315, 316, 328
6°	> 337, 372

β ABC ABC

1° Gruppo	20, 57
3°	> 188, 193

¹ Raddoppiato.

² Di novenari.

³ Di novenari.

- γ abc abc
1° Gruppo 2, 21, 23, 64, 76
2° » 93, 111, 113
3° » 164, 186, 190, 194, 201, 203, 204, 210
4° » 216
5° » 251, 257, 259, 260, 291, 304, 307, 323, 324
6° » 340, 347, 348, 351
- δ abC abC
1° Gruppo 7, 12, 15, 34, 46, 51, 54, 59, 79
2° » 90, 91, 99, 107, 131
3° » 179, 191
4° » 224
5° » 233, 237, 245, 253, 261, 282, 285, 310, 311, 313
6° » 346, 355, 365, 371, 374
- ϵ AbC AbC
1° Gruppo 16, 17, 36, 38
2° » 96, 112, 116, 118, 125, 132
3° » 193, 200
4° » 218
5° » 236, 243, 305
6° » 369, 370, 377
- ζ ABc ABc
1° Gruppo 32
2° » 89, 98 (AB γ AB γ), 101
3° » 215, 220
5° » 321
6° » 366
- η aBC aBC
1° Gruppo 47
3° » 147, 148, 192, 212
5° » 327
- θ aBc aBc
3° Gruppo 158
- ι Abc Abc
1° Gruppo 22

Modificazioni di questo Tipo sono:

- α' ABC CAB o pure ABC CBA 211 3° Gruppo
1° Gruppo 37 — 3° Gruppo 144
- β' ABC BCA
3° Gruppo 151 — 5° Gruppo 268
- ϵ' AbC CbA
6° Gruppo 341
- γ' abc cba
3° Gruppo 162

Totale 135

III. — Tipo 1. AAB AAB — Tipo 2. AAB AAB CCB

1. AaB AaB

1° Gruppo 50

3° „ 141, 202

aab aab 6° Gruppo 352

AaB AaB 5° „ 319

AaB AaB 6° „ 376

aaβ aaβ aaβ 1° „ 56

2. AAB CCB 5° Gruppo 301

AAβ CCβ 1° „ 10

AaB CcB 2° „ 115

aaB ccB 5° „ 255

aab γγb 6° „ 380

Estensione di questo Tipo si può ritenere

1. AAAA AAAA 1° Gruppo 67

2. aaab γγb 5° „ 292

Totale 14

IV. — Tipo ABCD ABCD

α ABCD ABCD

2° Gruppo 92

3° „ 145

β abcd abcd

1° Gruppo 53, 62, 80, 82

5° „ 271, 273

6° „ 353, 358, 361

γ abcD abcD

1° Gruppo 66

2° „ 97, 114

5° „ 250, 258, 281, 286

6° „ 342, 343

Totale 20

I, bis — Tipo AB BA (Fronte sola)

α ABBA

3° Gruppo 137, 143, 161, 165, 169, 172, 173, 174, 207, 208

4° „ 226, 227

5° „ 242, 274

6° „ 363 (due piedi)

β ABBA 1° Gruppo 4 — 3° Gruppo 142, 168 — 5° Gruppo 326

γ abba 3° Gruppo 154, 170 (due piedi), 171

5° „ 247, 334

Modificazione di questo Tipo è lo schema ABBA BAAB.

α' ABBA BAAB	2° Gruppo 120 — 5° Gruppo 243, 280
β' abba baab	5° „ 246, 263, 264, 265, 269, 270
γ' AbBA BaaB	1° Gruppo 30 — 5° Gruppo 288 — 6° Gruppo 362
δ' abBA baaB	5° Gruppo 230, 231, 312
ϵ' ABbA BAaB	5° Gruppo 244, 252, 297

Totale 42

A. — Tipo ABBC ABBC

α ABBC ABBC	5° Gruppo 278, 290, 329
β abbc abbc	1° Gruppo 14, 25, 33, 52
	2° „ 119, 128
	4° „ 213
	5° „ 272, 275
	6° „ 349, 364, 373, 378, 379
γ abbC abbC	1° Gruppo 55
	2° „ 103, 105
	3° „ 177, 209 (a = α)
	4° „ 225
	5° „ 241, 306, 314, 317, 330
δ ABbC ABbC	2° Gruppo 124
	3° „ 139
	4° „ 222
	5° „ 232
	6° „ 367

Derivazione e modificazione di questo Tipo β si può ritenere, abbc caab
5° Gruppo 235

Totale 34

B. — Tipo ABCC ADDC o pure ABAC DBDC e simili.

1. ABBC ADDC	5° Gruppo 293, 294, 295, 296, 298
2. abbC addC	3° Gruppo 160 — 5° Gruppo 333
3. aBBC aDDC	3° Gruppo 206
4. AbbC AddC	2° Gruppo 127 — 3° Gruppo 152
5. aBbC aDdC	3° Gruppo 138
6. ABbC ADdC	2° Gruppo 123 -- 3° Gruppo 153 — 6° Gruppo 368

Modificazione di questo Tipo si può ritenere lo schema ABBC CDDA
2° Gruppo 133 — 3° Gruppo 205:

e l'altro abaC dbdC 1° Gruppo 1, 81 — 3° Gruppo 175

Derivanti da questo Tipo si possono ritenere i Tipi di tetrastici a rime tutte cambiate.

1. ABBA CDDC 3° Gruppo 172 — 4° Gruppo 227

o con una sola rima eguale:

2. aBbC cDdE 5° Gruppo 331, 332

Totale 23

V. — Tipo di cinque versi e più:

1. abbcD abbcD 6° Gruppo 375

2. ABbBC ADdDC 5° » 299

3. abcdE abcdE 5° » 254

4. AaabC DddbC 5° » 249

5. ABCcD ABEeD 3° » 140

6. ABbCcD AEeFfD 5° » 300

Totale 6

TIPI DI FUSIONE.

Fusione tra il Tipo I e II e lo schema

ababc ababc — 1° Gruppo 39

di cui modificazione è lo schema

ababC dedeC — 6° Gruppo 345

Fusione tra il Tipo I e I^{bis} e lo schema

ABBA CDCD — 5° Gruppo 326

Totale 3

Riducibile al tipo I alternato ABCB ABCB 3° Gruppo 167

Totale 1

Irregolari sono:

il 43 1° Gruppo — 117 2° Gruppo — 181 3° Gruppo — 318 5° Gruppo — 381 6° Gruppo

Irriducibili a Tipi sono:

il 166 e 180 3° Gruppo (AAAA)

Discordi sono il 13 e 75^{bis} 1° Gruppo — il 330 6° Gruppo

Totale 10

TIPI DI FRONTE E PIEDI CON RIMALMEZZO.

A^aB (fronte) 121 3° Gruppo
 A^aB A^aB 5 1° , — 94 2° Gruppo

allo stesso si possono ridurre A^aB C^aB — 6, 1° Gruppo — ^aB^aC ^aB^aC 185 3° Gruppo

aB^a aB^a 350, 6° Gruppo

Totale 6

AB^aC 284, 277 5° Gruppo — 356 6° Gruppo
 ABC^b 239, 262, 5° Gruppo
 ab^bC 49, 61 1° Gruppo — 176 3° Gruppo — 217 4° Gruppo
 — 320 5° Gruppo — 357 6° Gruppo
 abC^b 87, 104 2° Gruppo — 163 3° Gruppo — 223 4°
 Gruppo — 325 5° Gruppo
 AbC^b 35 1° Gruppo — 88 2° Gruppo
 Ab^bC 184, 199 3° Gruppo
 aB^bC 287 5° ,
 abC^a 302 5° ,

tipi riducibili
 al tipo **II**

Totale 22

Modificazione di questo tipo può ritenersi

aB^bC cD^aA 27 1° Gruppo

Totale 1

A^aAB A^aAB 238 5° Gruppo
 ABC^aD ABC^aD 382 6° Gruppo
 abc^aD abc^aD 26 1° ,
 abb^aA abb^aA 9 1° ,
 AB^abC 189 3° ,
 AbcD^a AbeD^a 156 3° ,
 ABBA A^aCcA 134 3° ,

riducibile
 al tipo **III**
 riducibili
 al tipo **IV**
 riducibile
 al tipo **I^{bis}**
 riducibile
 al tipo **A**
 riducibili
 al tipo **B**
 Totale 7

Tipi irriducibili: ABB^aA ^aBBAB 29 1° Gruppo — abA^bC^a 839 5° Gruppo

Totale 2

Totale de' tipi con rimalmezzo, 88

FRONTI E PIEDI.

Del Tipo **I** di coppie alternate sono 55 canzoni, con rimalmezzo 6: in tutto 61. Del Tipo **I**,^{bis} che si può ritenere derivato dall'inversione delle coppie alternate, sono 42 e 1 con rimalmezzo. I Tipi **A** e **B** si possono ritenere, se non derivati, almeno dipendenti da **I** e **I**,^{bis} e 57 sono le canzoni di questi tipi, con rimalmezzo 3, in tutto 60.

Adunque 164 schemi di fronte si possono riportare tutti al tipo della coppia alternata.

Si osservi ora che de' 61 di coppie alternate pure, 30, o sia la metà, appartengono al primo gruppo, che è solo di 86 Canzoni: cioè la metà del tipo primitivo e più semplice è un terzo e più delle canzoni dei meridionali. De' 42 del tipo derivato **I**,^{bis} 2 soli appartengono al 1° Gruppo; degli altri 60 **A** e **B**, derivati o modificati che siano, 7 soli.

In breve, nelle 86 canzoni del 1° Gruppo sono 30 del tipo puro di coppie alternate, 9 de' tipi derivati; nelle 296 degli altri Gruppi, sono 31 del tipo puro, 93 dei tipi derivati o modificati.

Del Tipo **II** ABC ABC, di tre rime ricorrenti e risponentisi, sono 135 canzoni e 22 con rimalmezzo: in tutto 157. Dei 135, otto soli sono modificazioni semplicissime, e de' 22 uno solo; di questi 9 modificati due appartengono al 1° Gruppo; il quale ha di questo tipo puro 31 canzoni, o sia più di un terzo.

Del Tipo **III** AAB AAB e sue modificazioni, sono in tutto 15 canzoni; delle quali 4 al 1° Gruppo.

De' 22 del Tipo **IV** ABCD ABCD, 6 soli sono del 1° Gruppo.

Degli altri Tipi o irregolari o irriducibili, o di cinque o sei versi il piede, in tutto 22, appartengono al 1° Gruppo 2 discordi, ed uno irregolare, ma forse fusione di coppia baciata con alternata, e un altro è fusione tra Tipo **I** e **II** ababc ababc.

In breve: delle 86 canzoni del 1° Gruppo

30	sono le fronti del Tipo I	9	dei suoi derivati
31	»	»	II 2 modificazioni
6	»	»	IV
4	»	»	III
2	discordi		
1	fusione tra Tipo I e II		
1	irregolare		

Guardando in generale: 5 sono i tipi puri, 3 i derivati di tutte le fronti delle canzoni del 1° secolo. E tra i tipi puri i due primi soli prendono 218 canzoni; alle quali, se si aggiungono le 103 dei derivati dal 1° tipo, si troveranno essere 321, su 383, le canzoni riducibili ai 2 tipi AB AB e ABC ABC, con prevalenza del primo.

Tre piedi sono in 8 canzoni, di cui 6 al 1° Gruppo. Fronte sola hanno 22 canzoni, di cui una del 1° Gruppo è separata AB BA ne' codici; nessuna è nel 2° Gruppo; 14, o sia la maggior parte, al Gruppo Guittoniano. 351 sono le canzoni regolari con due piedi.

SYRIME E VOLTE.

Quanto agli schemi di syrime e volte, la loro riduzione a Tipi è di tale difficoltà da far disperare qualunque paziente studioso. E prima di tutto, bisognerà ch'io noti come sia stato impossibile fare nelle syrime quello che si è potuto nelle fronti, dove sotto i tipi principali ho indicato tutte le modificazioni possibili, anche quelle originate da intrecci di versi di varia struttura. Per le syrime potrò solo stabilire con la maggior chiarezza possibile gli elementi primi degli intrecci e i loro modi di fondersi e variare, senza punto indicare i versi di misura differente. Quanto a' tipi con rimalmezzo, li ho sempre messi a parte, ma sotto ciascun tipo a cui si possono riportare.

Del resto ho seguito sempre l'ordine tenuto nella esposizione dei tipi di fronte, con questa differenza, che qui ho dovuto prima allogare i tipi eguali a fronti o piedi, poi quelli speciali di syrime o volte.

TIPI DI SYRIMA E DI VOLTE UGUALI A FRONTI E PIEDI. **A**

TIPO I.

AB AB	1° Gruppo	18, 31, 41 (tre volte), 74, 75
	2°	89, 102, 121 (tre volte)
	3°	177, 178 (sonetto, tre volte) 183
	5°	240, 266, 292, 335

con rimalmezzo 3° Gruppo 155

TIPI DERIVATI DA QUESTO.

AB CB	3° Gruppo	207	ABAC DBDC	5° Gruppo	249
ABABA	1° Gruppo	68, 73	ABAC con rimalmezzo	2° Gruppo	101
	2°	109, 110	ABCD	2°	130
	5°	311	ABCB ABCB	6°	358
	6°	344			
ABABC	2° Gruppo	97	ABABC DEDEC	1° Gruppo	82
	5°	336			
ABCBC	3° Gruppo	158			

con rapporto di derivazione:

con rimalmezzo 37, 71 1° Gruppo — 87 2° Gruppo — 267 5° Gruppo
 , ABC^b CDC^d 6° Gruppo 350

derivato si può ritenere 'A^bBA 32, 61, 78 1° Gruppo

Totale 39

Tipo II.

B

ABC ABC 1° Gruppo 26
2° » 91
3° » 182, 212
5° » 255, 260, 284, 325
6° » 346

Tipi derivati

ABC CBA 1° Gruppo 34
3° » 192
5° » 309

ABC BCA
5° Gruppo 312

Totale 13

α TIPO SPECIALE DERIVATO
ABA CBC 4° Gruppo 214, 219

5° Gruppo 322 (syrima sola)
326 (syrima sola con rimalmezzo)
Totale 4

Tipo III.

C

AAB

1° Gruppo 2, 72
3° » 112
6° » 354

con rimalmezzo

1° Gruppo 19

derivati con rimalmezzo

1° Gruppo 12, 28, 46, 65, 79

Volte

AAB AAB 1° Gruppo 49, 64, 70, 77
5° » 320
6° » 348

con rimalmezzo 6° Gruppo 357

derivati AAB CCB

1° Gruppo 3, 8, 24, 50

2° » 111, 113

3° » 176, 191, 201, 202

AAB BBA

2° Gruppo 99

6° » 351

La stessa derivazione hanno il 216, 274,
279, 283, 304

Totale 34.

TIPO I.bis

D

ABBA

1° Gruppo 4, 11, 38, 40, 44,
48, 60, 76
2° » 95, 96, 100, 126,
129
3° » 156 (irreg.), 195
5° » 242, 256, 305, 308,
315, 316
6° » 337, 339, 360, 374,
377, 382

Volte

3° Gruppo 194
4° » 217
5° » 263, 275, 319
6° » 355

Totale 33

TIPi DERIVATI DA I.bis

D. bis

ABBAC 1° Gruppo 59

2° » 127
6° » 338

altro Tipo derivato ABBA CDDC

1° Gruppo 39
2° » 115
5° » 232, 234, 243, 244, 265, 271, 280, 281, 314

con rimalmezzo 233

Totale 15

TIPO A

E

ABBC ABBC

1° Gruppo 23
(syrima sola) 4° » 224
5° » 248
5° » 333
6° » 361
6° » 375
6° » 378

con rimalmezzo 3° Gruppo 184

Totale 8

TIPI PROPRII DELLE SYRIME.

COPPIE BACIATE.

F

- 1° Gruppo 6, 36, 51, 52, 54, 55, 56 (irreg.), 67, 69, 86
2° » 88, 93, 98, 128,
3° » 137 (irreg.), 148, 154, 164, 165, 171, 180, 203, 204, 210
4° » 215, 226
5° » 229, 251, 257, 301, 313, (1° Coppia eguale a chiave)
321, 323, 324
6° » 341, 353, (2 volte di 3 Coppie ripetute)
364, 366, 368, 370, 371, 372, 376
- con rimalmezzo 1° Gruppo 5, 33
2° » 94
3° » 186, (2 volte) 190, 200
- derivazioni immediate ABBCC o pure AABBC e simili
3° Gruppo 147 (volte), 168 (volte), 187, 188, 189, 196, 197, 208
5° » 228, 237, 247, 259, 278, 306, 310, 298, 328, 300, 330
6° » 343, 352, 367
- con rimalmezzo 5° Gruppo 236, 302
6° » 345, 356

Totale 75

TIPI DERIVATI DALLE COPPIE

F. bis

Tipi di Coppie, o chiuse da rime eguali o disuguali, o intramezzate, o intramezzate e chiuse da rime uguali o disuguali alle rime interne.

- 1° Gruppo 14, 16, 21, 22, 35, 57, 66
2° » 123, 133, 124
3° » 135, 136, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 149, 151, 152, 160,
161, 162, 170, 173, 205, 206
4° » 220, 221
5° » 235, 239, 250, 252, 264, 272, 273, 282, 285, 287, 293, 294,
295, 296, 329
6° » 342, 379
- con rimalmezzo 1° Gruppo 9, 29.

Totale 49

TIPI DI FUSIONE TRA COPPIE ALTERNATE E COPPIE BACIATE

G

Coppie baciate o chiuse o seguite o precedute o intramezzate di Coppie alternate.

- 1° Gruppo 15, 30, 45, 56 (irreg.), 63, 83, 84, 85
2° » 90, 92, 125, 131
3° » 150, 153, 159, 167, 172, 174, 179, 193, 198, 199, 209 (irreg.)

4° Gruppo 218, 222, 225
5° » 240, 241, 245, 246, 261, 269, 290, 303, 327 (irreg.)
6° » 340, 347, 349, 359, 369.

con rimalmezzo:

1° Gruppo 1, 27, 80, 81
2° » 114, 118, 119
3° » 163, 175, 185
4° » 213, 218
5° » 233, 276, 277, 288, 289, 297

Totale 58

TIPO DI FUSIONE TRA COPPIE BACIATE E TIPO Γ^{bi} H

1° Gruppo 17, 20, 53
2° » 120, 122
3° » 142 (irreg.), 143, 169
4° » 227
5° » 250, 253, 270

con rimalmezzo:

1° Gruppo 62 — 5° Gruppo 365

derivati si possono considerare il 331, 5° Gruppo e l'altro con rimalmezzo 134, 3° Gruppo.

Totale 16

TIPI DI FUSIONE TRA Γ^{bi} E COPPIA ALTERNATA DOPO. H^I

5° Gruppo 262, 277, 317

Totale 3

FUSIONE TRA DUE COPPIE ALTERNATE Γ^{bi} E DUE TIPI Δ H^{II}

5° Gruppo 334

Totale 1

TIPO DI COPPIA BACIATA CHIUSA FRA DUE TIPI Δ β

5° Gruppo 332

Totale 1

TIPO Δ SEGUITO DA COPPIE ALTERNATE E BACIATE γ

6° Gruppo 362

Totale 1

Tipo IV.

ABCD ABCD 2° Gruppo 116, 132

Totale 2

TIPO SPECIALE È IL 254 5° Gruppo ABC BD DEC EB

Totale 1

Tipi irriducibili sono:

1° Gruppo 25, 42
2° » 117
5° » 231, 254, 258, 307, 318

Irregolari sono:

1° Gruppo 43, 56
3° » 181
5° » 291
6° » 381

Discordi sono:

1° Gruppo 13, 75^{bis}
6° » 380

Totale 16

SYRIME E VOLTE.

Lasciando stare un certo numero di schemi irregolari o irriducibili, abbiamo 150 tipi di syrime o volte uguali a tipi di fronte e piedi, 205 di tipi proprii.

Tra i primi i più comuni sono, il tipo AB AB (coppia alternata) che tra puri e derivati ne ha 97; e il tipo AAB, che ne ha 34, de' quali 16 al solo primo gruppo.

Tra i tipi proprii, prevalente è la coppia baciata, che ne ha 75 di puri e 49 d'immediatamente derivati; come pure il tipo di fusione tra coppia baciata e alternata, che ne ha 58.

In breve:

155 eguali a' tipi di fronte.

205 proprii.

Il resto è irregolare o di difficilissima riduzione: che è il carattere speciale della syrime.

Di due volte sono circa 100 canzoni, di cui 20 al 1° Gruppo, 2 soli a Fra Guittone, la maggior parte a Chiaro Davanzati e al 5° Gruppo in generale. Uno ve n'è di tre volte, il 35 del 1° Gruppo.

Il 227 di Onesto Bolognese e il 270 di Chiaro Davanzati hanno due volte seguite da una coda di coppia baciata.

A pena un quarto di canzoni è di due volte; nelle più le syrime sono sequele o di coppie alternate o di baciata o di intrecci derivati da esse.

In 50 canzoni circa le syrime sono unite alla fronte per mezzo di una rima eguale all'ultima della fronte; anzi il 313 ha la prima coppia della syrime uguale di rima. Di queste, 22 appartengono al solo 1° Gruppo, o sia quasi la metà.

OSSERVAZIONI SU GLI SCHEMI DI CANZONE.

Le canzoni *quivoche* (imitazione Provenzale) sono 9, di cui 4 di Fra Guitone, 2 di un Guitoniano, Pannuccio Rintronico, 2 di un Fiorentino de' più vecchi, Finfo del Buono, 1 di anonimo. Del resto, per partizione e verso sono regolarissime.

Le canzoni eguali del tutto sono pochissime, una ventina circa; così che, tolte queste e le irregolari e i discordi, avremmo, strettamente parlando, circa 350 tipi diversi di canzoni; se bene la differenza tra molte sia lievissima.

Importa notare che le canzoni uguali o simili di struttura alla forma più popolare della lirica antica, *lo strambotto*, sono parecchie, ma di versi ora settenari, ora ottonari, ora endecasillabi puri. Alcune, specie quelle di ottonari, sono da ritenersi popolari, o per lo meno popolari di rifacimento letterario.

Espongo questi schemi:

1. AB AB CDDC 44 1° Gruppo — 126, 129 2° Gruppo — 195 3° Gruppo —
256 5° Gruppo
- derivati { ABBA CCDD 165 3° Gruppo
ABBA CDDC 242 5° »
AB AB CDC 72 1° » — 354 6° Gruppo
2. abab cdcd 11, 18 1° Gruppo — 268 5° Gruppo — 6° 355 Gruppo
- derivati { abab cdcdc 336 5° Gruppo
ababab cdcdcd 41 1° »
3. ABAB CDDC e sue variazioni.
20, 40, 48, 60, 63, 68, 73, 75, 85, 86 1° Gruppo
109, 120 2° Gruppo
241, 322 5° Gruppo — 338, 340, 359 6° Gruppo

Totale 32

Nove di endecasillabi, di cui 2 al 1° Gruppo.

Sei di settenari, di cui 3 al 1° Gruppo.

Diciassette di ottonari, di cui 10 al 1° Gruppo.

Questo mescolarsi delle forme popolari facili alle complicate auliche, e il prevalere di questo tipo nel 1° Gruppo (15 su 32), è certo degno di nota.

VERSI ADOPERATI NELLA CANZONE.

Le fronti o piedi di soli versi endecasillabi sono circa 85, di soli settenari 70, di soli ottonari 31, di settenari ed endecasillabi misti 126, di quinari ed endecasillabi 3, di quinari e settenari 3, di soli quinari 1, di ottonari e quinari 1: così sono rarissimi gli intrecci dell'ottonario con altri versi. L'istessa proporzione su per giù è osservata nelle syrime o volte, salvo qualcheduna di più con quinari.

Riassumendo: la prevalenza è a' tipi di settenari ed endecasillabi intrecciati, poi a' settenari soli, poi agli endecasillabi soli. L'ottonario rimane sempre solo; non si fonde che una sola volta col settenario e un'altra col quinario. I tipi con quinari, o soli o intrecciati, sono pochissimi, una decina in

tutto su 382 canzoni; il che sarebbe contro Dante, il quale afferma essere il quinario il verso piú adoperato dopo l'endecasillabo e il settenario; se non si dovessero considerare i versi endecasillabi con rimalmezzo come fusione di versi minori. Intorno al quale argomento discorrerò ora, così per incidente; tanto piú che nessuno, credo, fino ad oggi ne ha parlato.

DELLA RIMALMEZZO.

Uno degli errori piú gravi, in che, a parer mio, incorre chi pubblica rime antiche, è di voler rifare i versi e accomodarli al nostro orecchio, e ridurli a quella misura che noi stimiamo debbano avere in quel dato posto; precisamente come i ricompositori de' versi d'Omero, i quali o li allungarono o li accorciarono, se erano o piú lunghi o piú corti di un esametro, senza sapere se veramente non potessero essere versi di altra misura; o vero, quando si abbattevano in versi brevi, impossibili a ridursi, li fondevano insieme, e le appiccicature ricoprivano di loro frasi o parole. Lo stesso è avvenuto per lungo tempo delle rime antiche; e lo stesso difetto, se bene in proporzione minore, si è ripetuto nella edizione del Codice Vaticano 3793 curata dal D'Ancona e Comparetti; dove i versi brevi sono sempre ridotti a versi lunghi (il Casini poi nelle giunte e correzioni va fin troppo oltre in questi rifacimenti), e i creduti difetti di metrica scompaiono come per incanto. Ma non a pena volgiamo la nostra attenzione alle edizioni diplomatiche, come quella del Palatino 418 e di parte del Laurenziano-Rediano IX, subito rileviamo la grande differenza che è tra l'originale e la copia adattata a gusti e criteri moderni.

E due cose su le altre si notano subito: primo, che quando due settenari si seguono, il piú delle volte non è segnato tra loro il solito puntino o i puntini di divisione, né pure il semplice distacco, e piú nelle piú antiche poesie; secondo, che nei versi, da noi chiamati con rimalmezzo, cadendo essa quasi sempre o sul quinario o sul settenario dell'endecasillabo, il quinario o il settenario è quasi sempre diviso con puntini dal resto del verso, e molte volte l'endecasillabo non torna: per es.:

P. 19, strofe 3^a

Ma ubidença. e amo coralmente

P. 10, strofe 1^a

Cavoi paresse: lo mio affare piacente

strofe 2^a

Ke voi saciate. lo bene ckeo vi voglio

P. 28, strofe ultima

Ke già d'altro volere. non o talento

P. 38, strofe ultima

e cognoscenza: piu che rena in fiume

Bastano questi esempi, per che se ne tragga che i versi con rimalmezzo sono né piú né meno che fusione di versi minori: fusione che non è avvenuta del tutto ne' piú antichi, tanto da vedersene anche oggi le parti non bene saldate. Così sarebbero assai piú le canzoni con versi quinarî, e Dante avrebbe piena ragione; non solo; ma per questa fusione potrebbero forse spiegarsi anche le forme dell'endecasillabo italiano, le cui varietà non sono certo derivate tutte né dal verso latino, né dal decasillabo provenzale, né da quello francese.¹

Si può, per altro, supporre che sia avvenuto il contrario, che cioè il verso piú lungo, l'endecasillabo, sia stato spezzato ne' due piú brevi; ma in questo caso le irregolarità non dovrebbero avvenire nel primo periodo di formazione, quando non poteva essere perduto il senso del verso, sí bene in séguito e molto tardi. Ora io vedo che accade precisamente il contrario.

¹ Il Fraccaroli (*D'una teoria razionale di metrica italiana*. Loescher 1887) ridusse le 48 forme dell'endecasillabo a piedi latini: il che può stare in teoria; ma chi formò i versi non ebbe certo la testa a' giambi e a' trochei.



PARTE SECONDA.

ESAME DELLE OPINIONI IN GENERALE.

Raccoglierò ora in breve tutto quello che della canzone fu detto e ne' trattati di metrica e nelle storie letterarie, trascurando gli scrittori di poca importanza per il rispetto storico; e ne farò la critica particolare, riservandomi di trattare a parte delle opinioni, secondo le quali la canzone italiana avrebbe origine o dal provenzale o dalla ballata.

Chi scorra le opere, cui accennerò, pensa subito quanto sia vero quello che già fin dal 1570 affermò Gio: Maria Barbieri nel suo prezioso libretto su l'*Origine della poesia rimata*, che cioè quegli che meglio di tutti e con più vera conoscenza trattò della canzone italiana fu Dante, primo di tempo e di onore.

Dante¹ dunque pone la canzone prima della ballata e del sonetto, e dice che i versi più adoperati in essa sono gli endecasillabi e i settenarii, e meglio ancora i due versi intrecciati; degli altri, i più in uso sono i quinari. Tutto vero.

Quanto all'ottonario egli lo chiama rozzo e poco degno quindi del *Carmen excellentissimum*, perché parisillabo; ma la ragione di questo avrebbe dovuto ricercarla veramente nell'uso frequentissimo che di quel verso faceva la poesia popolare.

La canzone è fatta di stanze eguali *sine responsorio*, o sia senza ritornello o ripresa; e questo parrebbe confermare l'origine della canzone dalla ballata, se bene, dove cita, tra gli esempi di canzone, prima quelli di Giraut di Bornel e del Re di Navarra, poi di Giacomo da Lentini e di Guido Guinizelli, parrebbe più tosto inchinare all'opinione che essa venga dalla provenzale, considerando egli come una cosa sola le canzoni delle due sorelle romanze.

Definisce poi la stanza « *mansio capax vel receptaculum totius artis* » e, benché il suo nome voglia significare stazione o fermata, pure mi sembra che per il rispetto della sua contenenza estetica, egli abbia perfettamente ragione.

Dice inoltre che la stanza è fatta per ricevere in sé alcun suono musicale, che può essere o continuo o diviso, e quindi far la stanza o continua o partita; ma qui egli vuol intendere della strofe romanza in generale, perché delle italiane, fuori della sestina, di tarda imitazione provenzale, e di qualche canzone guittoniana, non vi è alcuna stanza che sia continua. Chiama la divisione con termine musicale *diesis* — da διαισις: dividere — prendendolo di peso dalle *Origines* di Isidoro.

¹ *De vulgari eloquio*. Barbera, Firenze 1892.

La musica può essere ripetuta o prima o dopo la diesis, e allora avremmo o *pedes* o *versus* (volte). Quando la prima parte non sia divisa, si chiama *frons*; quando la seconda, *syrima* o *cauda* (σῆμα, ciò che si trascina — lo strascico della veste — coda).

Segue ragionando de'varii modi in che si uniscono le fronti o i piedi, e le syrime o le volte tra di loro; ma su questo non mi fermo, essendosene già trattato ampiamente dal Bohemer, e dal D'Ovidio in un breve studio riassunto dal primo.

Quanto alla chiave di uno o più versi scompagnati, non dice veramente, come da alcuni fu inteso, che ne fosse introdotto l'uso da Gotto Mantuano, sì bene che egli fu uno di quelli che l'adoperò e che egli diede loro il nome di chiave. Di fatti si trovano esempi di chiavi scompagnate anche presso i poeti siciliani; presso i quali del resto è comunissimo l'uso della chiave come l'intendiamo noi, di un verso cioè che serva di congiunzione tra la syrima e la fronte e che sia uguale di rima all'ultimo verso di questa.

Intorno allo stesso tempo che Dante, **Francesco da Barberino** tesseva il suo lavoro paziente delle glosse ai *Documenti d'amore*;¹ in una delle quali dice che il primo modo di rimare *est cantionis extensae, secundus ballatae, tertius sonitii etc. etc.* La canzone è dunque prima d'ogni altro genere anche per Francesco Barberino, che la chiama *extensa*, perché lunga e stendentesi per molte stanze. Fa la stanza di due piedi e due volte; errore evidente, perché prima di lui le più delle canzoni erano tripartite. Aggiunge un esempio suo di due volte con una piccola giunta di una coppia baciata fatta per posare lentamente e bene il suono; del qual uso Dante non parla, se bene Onesto Bolognese (v. 227) e Guido Guinizelli (v. 222) già gliene avessero offerto esempi.

Pochi anni dopo la morte di Dante, nel 1332, **Antonio da Tempo**, giudice padovano, nella sua *Summa artis rithimicae*² dava il primo ampio trattato di metrica. Egli tratta distesamente del sonetto e della ballata, poco della canzone. Ed è naturale: la canzone circa la metà del secolo XIV, raggiunte le cime fatidiche dell'arte, cominciava a restringersi a pochi; e il sonetto, più breve e facile, e la ballata, più comune e popolare, erano le esercitazioni poetiche de'più; e Antonio da Tempo, ben altrimenti che Dante, scriveva per il volgo.

Egli per il primo chiama i *pedes* delle ballate *mutationes*, le quali possono mutare di rima, non di ordine nelle stanze diverse, là dove la volta dev'essere uguale in tutte. Chiama poi le canzoni *ballatae extensae*, e non solo *dicuntur ad doctrinam ballatarum*, ma anche *descendunt* dalle ballate, eccetto che sono più lunghe e devono mutare sempre di rima nelle stanze diverse. Ed anche quest'ultima affermazione non è vera, come ben dimostrò Leandro Biadene nel suo studio sul *Collegamento delle stanze etc.*

Più tardi, nel 1370, **Gidino da Sommacampagna** scriveva il suo *Trattato dei ritmi volgari*,³ che è quasi traduzione in un quasi dialetto veneziano dell'Opera latina di Antonio da Tempo.

Per un secolo e più la metrica volgare fu lasciata in disparte; solo nel 1529 **Giovan Giorgio Trissino**, insieme col *De Vulgari Eloquio* di Dante, pubblicò

¹ Pubblicata dall'Antognoni nel *Giornale di Filologia Romanza*, IV, p. 78 e segg. (Glossa prima *De varis inventendi et rimandi modis*).

² Pubblicata dal Grion nella *Collezione di opere inedite e rare*. Bologna, Romagnoli 1869.

³ Pubblicata dal Giullari nella *Scelta di curiosità letterarie*. Bologna, Romagnoli 1870.

Le sei divisioni della Poetica; ¹ dove, riguardo alla canzone, nulla dice che si discosti dall'Alighieri; solo chiama i *pedes base*, ed aggiunge qualche accenno de' vari intrecci di rime e di verso nelle forme poetiche italiane; ma non ne determina né il numero, né tutte le varietà.

Ridestatisi gl' studi di metrica per la efficacia dell'opera di Dante, (Dante che mosse sempre e moverà quanto di bello e buono è o sarà nella letteratura nostra), **Mario Equicola** mise fuori le sue *Institutioni al comporre di ogni sorta di Rime della lingua volgare* (1553), dove ragiona della strofe come Dante; ma si ferma alcun poco su la differenza tra la stanza di canzone e di ballata, e dice a un certo punto: « come dalle canzoni nascono ballate e madriali, così il sonetto è padre dell'ottava rima. » Ma di questo egli non dà prova o dimostrazione alcuna.

Lodovico Castelvetro, il bizzarro e ingegnoso modenese, nelle sue *Correttioni et giunte* alle prose del Bembo (Modena, 1563), ribattendo l'opinione del Bembo e di altri, dichiara senza più che non la poesia italiana venga dalla provenzale, ma questa da quella; e per la canzone niuna somiglianza potersi stabilire tra l'una e l'altra da chi guardi sottilmente le maniere della canzone dell'uno e dell'altro popolo. Anch'egli afferma, non prova.

Antonio Minturno, nella sua *Arte Poetica* (Venezia, Valvassori 1563) ragionando dell'antica e moderna poesia, pensa che, come in quella, così in questa si svolgessero prima il ballo e il canto, poi il canto solo. E gl' Italiani scrissero a punto, secondo lui, da prima ballate, poi sonetti, in fine canzoni. Ma per quanto si guardi ne' codici più antichi di rime volgari, si vedrà sempre che lo svolgimento delle tre forme nostre avviene precisamente alla rovescia; cioè prima si scrissero canzoni, poi sonetti, in fine ballate: come né pure è provato che la lirica classica nascesse dal ballo. Dà poi torto a Dante, dicendo che non gli si deve concedere di porre la canzone avanti la ballata e il sonetto. Dopo le solite regole, aggiunge un'osservazione tutta sua, che cioè ne' tempi più antichi della poesia italiana, quando la fronte era di due coppie o di due terzetti, per lo più seguiva la syrìma più lunga. Al solito egli non avea veduto o potuto vedere tutto; di fatti in 57 canzoni di poeti meridionali (ché tante sono con fronte di due coppie o di due terzetti), 27 hanno la fronte eguale alla syrìma, 17 la syrìma più breve della fronte, 13 sole più lunga.

Girolamo Frachetta nella sua *Spositione sopra la Canzone di Guido Cavalcanti* « Donna mi prega perché voglia dire » (1586) sentenza che l'inventore della canzone fu Gherardo di Bornello; tanto poteva in lui l'aver Dante citato primo dei Provenzali e degl' Italiani quel poeta.

Lo stesso ripete anche più recisamente **Gio: Maria Crescimbeni** nella sua *Storia della Volgar Poesia e ne' Commentarii* (Roma, Antonio de' Rossi, 1698-1711); ed aggiunge che tutte le forme e i metri e le rime passarono di Provenza in Sicilia prima, in Toscana poi. E di tutto questo sarebbe fatica vana ricercare ne' suoi grossi volumi una prova almeno, un fatto solo, qualunque esso sia, che possa, pur di lontano, confermare tale asserzione.

Con maggiore prudenza e più larghezza di cognizioni e di idee parlò della lirica nostra in generale, e della canzone in particolare, **Francesco Saverio Quadrio** nel vol. II della sua *Storia e ragione di ogni poesia* (Milano, Agnelli

¹ *La poetica*. Vicenza 1529.

1739-1752). Osserva da prima, nell'introduzione, che non si può certo affermare aver gli Italiani imparato l'arte della rima da' Provenzali; anzi come le rime, così i versi ed i metri potevano gl'Italiani aver appreso dalla poesia latina del medio-evo, nella quale si trovano e le rime e le accoppiature diverse, e per fino le canzonette. Ed i poeti latini di Germania e d'Italia, come il verso ritmico della plebe sostituirono al verso quantitativo classico, così dalla plebe e dalle canzoni volgari appresero i loro metri. E pensa che versi e metri nascano con le lingue volgari ad uno stesso parto, e che in séguito, dal volgo venendo a mano di poeti d'arte, a poco a poco si vadano dirozzando e acquistando di perfezione: se bene sia anche vero che, per la comunanza de' commerci e per le peregrinazioni dei medio-evali, l'arte di Provenza poté pur avere qualche efficacia su l'arte di Sicilia.

Ma l'arte lirica fu, secondo il Quadrio, ne' suoi principii rozza e senza regole: il che non mi par vero; perché le prime canzoni siciliane seguono leggi fisse, immutabili. A prova di quello che afferma, egli non sa citare che la canzone di Giacomo da Lentini « Dal core mi vene » che è un *discordo*, quindi d'imitazione provenzale, e il *Tesoretto* di Brunetto Latini, che non è una poesia lirica. Sembra poi ch'egli ponga il Notar Giacomo prima del secolo XIII, e il Folcacchieri pone intorno al 1200; due errori da perdonargli sì, ma non da passargli. Quanto all'origine della canzone, egli ribatte il Frachetta, il Bembo, il Tassoni, dicendo che Gerardo di Borneil morì solo nel 1278 (veramente Giraut de Borneil morì circa il 1220) e non poté inventare un genere già in uso fino dal 1200 in Italia e più a dietro in Provenza; ed afferma, come degli altri metri, così della canzone, essere derivata dall'arte del volgo nata a uno stesso tempo che la lingua e la poesia italiana. Per altro, non fa vera differenza tra canzone provenzale e italiana, di cui segue a ragionare come Dante.

Girolamo Tiraboschi nella sua *Storia della letteratura Italiana* (Modena 1772-81) dice senz'altro, che per potere affermare da chi i primi Italiani apprendessero l'arte della rima, bisognerebbe domandarlo ad essi stessi. Parole prudenti ed argute di certo, ma che farebbero inutile qualunque studio o ricerca intorno alle origini delle forme letterarie, se queste, bene osservate e approfondite, non rivelassero da sé all'occhio degl'intelligenti il primo umile germoglio.

Federico Diez, il grande romanista, in un passo della sua opera « *Die Poesie der Troubadour's* » (1826) scrive che i Siciliani diedero alla poesia Italiana un carattere nazionale tutto proprio; ma più sotto si contraddice affermando che la poesia Siciliana fu tutta di corte e modellata su la provenzale. Sembra per altro che egli conoscesse bene e l'una e l'altra poesia; poiché, dove parla della più antica lirica italiana, afferma che la canzone e il sonetto non hanno di comune col provenzale che il nome, e soggiunge che la poesia nostra nacque forse dalla popolare e dalla musica; delle quali opinioni, se egli recasse prove e dimostrazioni evidenti, risparmierebbe a me o ad altri una tale fatica.

¹ Importa riferire testualmente le parole del Diez, op. cit., p. 275: « Uns Sकेint die italiatische Lirik aus einkelmischen Elementen aus der folksmässigen Poesie und Musik entsprossen zu sein... » E più sotto: « Die hauptformen *Canzone* und *Sonetto* haben nur den Namen mit der provenzalischen und französischen gemein. »

Un'idea geniale ebbe certo **Adolfo Borgognoni**, quando scrisse nella *Nuova Antologia* (1879) essere la stanza l'immagine compendiosa della ballata, del sonetto e della canzone. Ma prima di affermare, come egli fa, che la canzone trae l'origine sua dalla ballata, bisognava istituire un paragone tra tutte le forme di ballate e di canzone per poterne inferire i rapporti. Discorreremo a parte delle prove che egli reca a conferma della sua opinione.

Adolfo Gaspary nella *Storia della letteratura italiana* (1886) giudiziosamente e prudentemente nota che è ben vero essere la canzone stata la forma più in voga della lirica provenzale e francese, ma con questo non è ben provato che gli Italiani abbiano presa di qui una forma di poesia che si produceva naturalmente ogni volta che dovea essere cantato un testo con una melodia. Parlando poi della differenza tra la stanza italiana e la cobla provenzale, dice che in quella, a punto perché più estesa e complicata, non manca che rarissimamente la partizione; ma questa, secondo me, può essere la ragione d'arte per che i nostri poeti conservarono un tale uso, non la ragione di origine.

Ultimo **Edmondo Stengel** (1893) pubblica ne' *Grundriss der Romanischen Philologie la Romanische Verslehre*; dove al paragrafo XV *Strophenbildung* tratta della origine delle strofe in tutta la poesia romanza; e afferma che il ballo accompagnato da un verso, che si cantava come ritornello, ed era ripetuto dal coro, spiega tutto lo svolgersi della poesia volgare; poiché il ritornello in séguito si stacca dal verso; ed ecco il canto solo, e quindi la strofe. Il che può essere benissimo; ma né in Italia né in Provenza abbiamo un esempio solo di una forma di canzone che sia di passaggio tra il ballo ed il canto, che abbia cioè un ritornello; che se anche ritornello vi fosse, non potrebbe esso derivare dal canto?

Quanto alle accoppiature ed agli intrecci de' versi, egli fa derivare tutto da un tipo « a A » un verso breve e uno lungo messi assieme; spezzato il verso lungo in due, avremo la forma « a a b ». E pure a me parrebbe che in questa maniera ne dovesse venire una forma « a b a »; poiché l'ultimo verso rimane uguale di rima, e il secondo è per rima uguale alla parola di mezzo del verso lungo, rima disuguale certo da quelle finali.

Anche meno giusto mi sembra l'affermare, come egli fa, essere le forme « a a b » o vero « a b b » i tipi fondamentali della *ulteriore strofe della canzone*, o sia della italiana. Abbiamo già visto di fatti che i tipi « a a b » di fronte sono solamente 15; nessuno « a b b »; e delle syrime, 12 sono della prima maniera, e 22 della seconda; il che su 382 canzoni mi sembra troppo poco.

Spiega inoltre il numero svariatisimo dei tipi diversi di canzone con la legge osservata più tosto rigorosamente da' Provenzali, di chiudere ogni nuovo canto in una forma nuova di stanza; e poteva aggiungere anche dagli Italiani del primo secolo, le cui canzoni veramente uguali per tutto sono pochissime.

Quanto alla *partizione*, la dice *sparita* presso i Provenzali. Dunque c'era prima; che non mi sembra molto esatto. Dà poi la ragione artistica dell'uso italiano ripetendo su per giù il Gaspary. Afferma in generale, precisamente come il nostro Quadrio, che tutto deriva da forme popolari romanze, su cui si modellarono anche le poesie latine del medio-evo.

NB. Potrei aggiungere fra trattatisti e storici della letteratura parecchi altri, quali il Ruscelli, il Muratori, il Mazzoleni, il Bramieri, l'Affò, il Berengo ecc.; ma nessuno, ch'io sappia, ha portato nella questione elementi nuovi che abbiano valore per la critica.

LA CANZONE ITALIANA PUÒ VENIRE DALLA PROVENZALE?

Paul Meyer, uno de' più grandi tra i provenzalisti francesi, in un suo articolo « *De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romances* » (Romania, 1876), dopo aver dimostrato che la letteratura provenzale diede prima all'Europa l'esempio di una poesia nobile in lingua volgare, conchiude, da buon Francese, che, se la Francia dovè molto all'Italia del cinquecento, non ha però da umiliarsene « car ne sont pas seulement des sujets, ou des formes poétiques, que la poésie provençal a transmis à la poésie de l'Espagne et sur tout de l'Italie; c'est l'existence même... » L'italiana poesia dunque non sarebbe né pure esistita, se non avesse avuto prima l'esempio della provenzale!

Tommaso Casini¹ e Rocco Murari², nei loro trattati che vanno per le scuole, dove affermano la canzone italiana essere derivata dalla provenzale, naturalmente sottintendono che, se non avessimo avuto prima il modello straniero, la canzone nostra non sarebbe stata così come ella si vede e si ammira ne' codici venerandi delle rime volgari italiane. E Leandro Biadene nel suo studio su la *Morfologia del sonetto*,³ quando scriveva: « si sa infatti che la canzone antica ha la stessa struttura fondamentale in tutta la romanità » dimenticava forse tutti gli schemi e gl' intrecci, e le partizioni, che pure dovette egli scorrere nei suoi studi diligenti su 'l *Collegamento delle stanze*⁴ e su 'l *Comiato della canzone italiana*.⁵ Tanto può in noi la forza dell'abitudine, nata forse da un nome eguale (canzone = chanso), o meglio la inerzia che ci sorprende dinanzi a un lavoro faticoso, qual è l'esame e la comparazione di tutta la materia che può cadere sotto una data affermazione.

Dante, per il primo, citando le canzoni di Giraut de Borneil e di altri Provenzali prima di quelle degl' Italiani, diede luogo a questo errore, che si perpetuò poi nella nostra storia letteraria per il Bembo, il Tassoni, il Gravina, il Crescimbeni e per non pochi moderni. Ma nessuno osservò che Dante nomina i poeti provenzali, e ne reca gli esempi, dove parla dello stile, non della struttura della canzone; e un'altra volta li cita insieme a' poeti spagnoli, dove tratta solo di versi usati nella canzone.

Se ben si guardano i versi e le stanze dell'una e dell'altra poesia, se ne rileveranno subito le differenze fondamentali. Di fatti i versi preferiti da' Provenzali sono gli ottonari e i novenari, dagl' Italiani gli endecasillabi e i settenari. L'endecasillabo italiano, che pure alcuni pensarono essere venuto dal decasillabo provenzale, non ha di comune con esso che una sola delle sue quantotot forme: basta leggere la regola che di questo verso danno *Les leys d'amors*: « *E devez saber que en aytals bordos de X sillabas es la pausa en la quarta sillaba.* »

La cobla provenzale manca a fatto della partizione; della quale un qualche raro esempio si può trovare in alcune canzoni de' poeti d'arte maggiori, come

¹ *Sulle forme metriche italiane*. Firenze, Sansoni 1884.

² *Ritmica e metrica razionale italiana*. Milano, Hoepli 1891.

³ *Studi di Filologia Romana*, fasc. 10, 1889.

⁴ Firenze, Carnesecchi 1885.

⁵ *Miscellanea Caix-Canello*. Firenze, Le Monnier 1885.

Bernart de Ventadorn, Giraut de Borneil; ma presso questi la partizione intuita rarissimamente, è frutto di un lavoro artistico tendente a far più diviso e quindi più netto il pensiero poetico, non di una regola fondamentale. E *Les leys d'Amors*, ben diversamente da quello che l'Alighieri della stanza, dicono della *cobla*: « *Cobla es ajustamen de V Bordsos al mens e de XVI al may... li qual Bordo enayssi ajustat fan e representan una stanza; la quals en si clau e conte per fiecha sentensa.* »

Del resto basta leggere attentamente le une e le altre canzoni per convincersi della loro diversità di origine e di svolgimento, e, meglio ancora, leggerle ne'codici. Il Palatino 418, per esempio, reca le stanze divise con un segno di volta tra la fronte e la *syrima*, e tra piede e piede, o volta e volta con un altro segno di volta intrecciato con un V: il Modenese di rime provenzali al contrario reca le *coble* tutte di séguito; e non vi è altro segno di partizione che il puntino alla fine di ogni verso, e il ricominciare da capo a ogni principio di strofe. E la scrittura diversa di rime volgari in una età presso a poco eguale non poté essere senza ragione seria.

Una prova evidentissima contro l'opinione accennata si può trarre dal comparare tra loro i tipi metrici delle due poesie e i loro elementi primi. Il Maus fece un indice¹ di tutti gli schemi (817) di canzoni provenzali; dall'esame de' quali risulta essere la maggior parte venuta, o da cantilene susseguentisi con l'istessa rima, o da più rime ripetentisi in tutte le stanze. I tipi provenienti da coppie alternate o bacciate sono in minor numero, e nessuno se ne trova del tipo più comune di fronte italiana « ABC ABC. »

Il che non porta che la poesia provenzale non abbia avuto efficacia alcuna su la italiana. Molta ne ebbe di contenenza e di forma, e talvolta di metro; così per es.: l'imbroglio delle canzoni *guittoniane* si deve certo a una imitazione provenzale, se bene anche in queste, eccetto una o due, la partizione rimanga sempre, e i tipi di fronte siano sempre gli stessi che gli originali; così le canzoni *quivoche* sono pretta imitazione provenzale; e pure, per schema e per partizione, rimangono sempre italiane; per fino un *discordo* (380) comincia con un tipo eguale a fronte « *ααβ γγβ.* » Il *Commiato*, in fine, anch'esso fu imitazione provenzale, ma posteriore; e fu, secondo dimostrò il Biadene, introdotto proprio da Fra Guittone; e l'aver i poeti meridionali adoperato in sole sei canzoni un finale, che era d'obbligo presso i Provenzali, mostra chiaramente la imitazione, non la derivazione.

Per i quali argomenti non credo vi possa essere dubbio che la canzone italiana, pure imitando talvolta e modificandosi secondo il modello straniero, non ne derivi per ciò in modo alcuno.

È questo trova conferma in un altro principio che a me par verissimo. In tutte le storie letterarie non è esempio di una *forma*, la quale, trapiantata per intero da un'altra terra e da un altro popolo, anche di razza affine, sia poi cresciuta quasi albero rigoglioso così da divenire, per un secolo e più, l'espressione sola del pensiero poetico alto e nobile di tutta una gente, che non l'avea fatto nascere.

¹ È aggiunto, in fine, all'opera « *Peire Cardenals Strophenbau.* », Marburg 1884.

LA CANZONE PUÒ VENIRE DALLA BALLATA ?

L'opinione, secondo la quale la canzone deriva dalla ballata semplice, non è né spregevole, né così facile a essere combattuta; e certo, ha maggior valore dell'altra che ne fa un' imitazione provenzale. — È una questione che si riattacca all'altra: se il ballo abbia dato origine al canto, o vero il canto al ballo. Lo Stengel, che sostiene l'origine della strofe romanza dal ballo, non ha pensato che non è punto necessario legare così questi due generi di espressione poetica, che non possano l'uno e l'altro avere un germe ed uno svolgimento proprio. Canto e ballo possono benissimo nascere e crescere ciascuno da sé, come in Grecia, così da per tutto.

Ma io intendo qui discorrere solo della stanza di canzone italiana.

Chi primo sembra accennare a tale origine è Dante stesso, dove dice che la canzone è fatta di stanze eguali *sine responsorio*, o sia senza *ripresa*. La stanza di canzone adunque si diversifica da quella delle ballate per la mancanza della ripresa; donde si potrebbe inferire che essa non è che una stanza di ballata priva di *ripresa*. Veramente Dante non afferma questo; ma, secondo me, volendo dire di quali stanze sia composta la canzone, non trova altro mezzo per indicarle, che accennarne la differenza più evidente e immediata da quella delle ballate. Dante, per altro, come Francesco da Barberino, pone sempre la canzone prima delle ballate, senza né pure alludere alla derivazione. Se poi Antonio da Tempo trattò prima e ampiamente del sonetto e della ballata, e brevemente della canzone, lo fece senza dubbio perché dalla fine del secolo XIII in poi il sonetto, di struttura più semplice e facile, e la ballata, più comune e popolare, avevano preso il sopravvento su la canzone aulica; e al tempo del giudice padovano si dovevano ricercare ed apprezzare di più le regole de' componimenti più facili e più comuni. D'altra parte il dare alla canzone l'ultimo posto e il parlare così breve di una forma tanto varia e complicata, ben altrimenti che l'Alighieri, mostrano subito la povertà di Antonio da Tempo. Egli in fine non fu né Toscano, né Siciliano, né grande e paziente ricercatore; il che deve togliere molto di valore alla sua affermazione recisa che *Cantiones descendunt a Ballatis*.

Il Borgognoni cita un passo di Gidino da Sommacampagna, di dove in realtà non si può trarre altro se non questo, che la ballata si chiama anche canzone, e tale per ciò che si canta e si balla. Gidino del resto, traduttore o compilatore che sia di Antonio da Tempo, non riferisce in nessun luogo le parole da me citate, *Cantiones descendunt a Ballatis*. Su questo, che veramente è poco, il Borgognoni fonda la sua ipotesi che la stanza di canzone sia venuta da quella della ballata, mozza della ripresa per effetto del solo canto o della sola lettura, a che in séguito di tempo fu ristretta la canzone aulica. Ed è ipotesi bella e seria; ma non trova appoggio ne' fatti.

Perché la stanza di canzone possa anche sospettarsi originata dalla stanza a ballo, è necessario che, nel primo secolo, tra il grande numero di rime, siano forme di passaggio: o canzoni eguali a ballate, o canzoni le cui stanze conservino tracce di ballata. Nel primo caso bisognerebbe che vi fossero stanze

fatte di due mutazioni o piedi chiusi tra una ripresa e una volta, o vero tra due periodi metrici uguali; di che nessuno esempio si trova nelle canzoni del primo secolo, come nessuno di ballata che abbia due volte, o la volta uguale a tipi e forme proprie delle syrime. Nel secondo caso bisognerebbe che vi fossero stanze di canzone le cui syrime avessero il primo verso di rima accordantesi con l'ultimo della fronte, e l'ultimo verso di rima ripetentesi in fine delle altre stanze, secondo le regole della ballata. Nel che è facile ingannarsi, essendo parecchie le stanze che mostrano tali somiglianze. Facciamone adunque un esame minuto.

Le canzoni, le cui stanze hanno l'ultimo verso di rima ripetentesi nelle altre stanze, sono:

1. V. XXVII — Rinaldo d'Aquino
abab ccD ccD
2. Valeriani 148 — Inghilfredi
abcD abcD cEeEF
- 79 3. V. CXVI — Folcacchieri
ABc ABc dede°F
4. Valeriani I, 397 — Lotto di Ser Dato
ABBA AbcD dEeF
5. *Rivista di Filologia Romanza*, Vol. I — Mastro Simone Rinieri
ab^bbcD ab^bbcD cddE°F
6. C. R. B. e P. 75
AbC AbC AbC cddEE
- 7 e 8. V. LXVII e LXXI anonimi
AB AB AB CCCD

In tutto un secolo otto sole canzoni; e di queste una sola, la 6^a, ha la rima prima della syrime legata all'ultima della fronte; ed è del gruppo bolognese; l'altra, la 4^a, che ha pure la chiave, è una stanza di sola fronte e di due volte; non può quindi paragonarsi per nulla con la ballata. Delle altre, la prima non può essere ballata perché di due volte, la seconda è di Inghilfredi, posteriore certo ai Siciliani, ed è senza chiave; così la 3^a: la 5^a è di Mastro Simone Rinieri di Firenze, ed è sempre tardi; la 7^a ed 8^a sono di tre piedi e senza chiave. Onde il Biadene ben fa a considerare questi modi di rima come una delle tante maniere di collegamento, che, per la imitazione provenzale, furono usate per tutto un secolo, e che poi dalla scuola del *dolce stil nuovo* furono, e bene, tralasciate.

Quanto alla syrime con chiave, o sia con un verso eguale di rima all'ultima della fronte, esaminerò solamente le stanze di canzoni del primo gruppo. E sono i numeri 5, 12, 14, 19, 21, 23, 28, 30, 32, 33, 35, 39, 42, 45, 57, 62: delle quali, se si tolgono i numeri 5, 19, 28, 32, 33, perché la chiave è solo fatta di una rimalmazzo e le più finiscono in coppia baciata, il 12, 30, 57, 62, perché finiscono in coppia baciata, il 14, 21, 35, 42, 45 che hanno la chiave uguale

all'ultima rima (sarebbe quindi uguale all'ultima rima della ripresa), e il 23 e 39 che hanno la syrma di 2 volte, non rimane nessuna presentando tutte fenomeni metrici che non sono della ballata.

Nel Palatino 418 sono 23 ballate dal N. 105 al 127, o del Saladino o di Ser Pace notaio o di Albertuccio da la Viola e di Ser Monaldo da Sofena o di Buonagiunta Urbiciani da Lucca o di Ricucio da Firenze, o di Ser Honesto Bolognese o di Dante. Altre ne ha il Laurenziano-Rediano IX di Fra Guittone di Arezzo dal N. XI al XV, tutte di argomento sacro, che fanno quasi riscontro alle ballate sacre di Iacopone da Todi e degli ascetici umbri. Anche il Vaticano 3793 non porta che poche ballate e nessuna che sia certamente de' primi poeti; salvo la XXIV (43) di Messer lo re Giovanni, di mezzo alle quali il Casini volle trarre una ballatina; ma una che vale? Il Saladino, nominato di sopra, o era il notaio di Pisa (1270) o quello di Acqui legato pisano al concilio di Lione (1275), o era quel Saladino uomo di corte che fu una volta in Sicilia (Novellino 40). Ora che sia quest'ultimo io credo molto improbabile, se non impossibile; basta leggere le due ballate 105 e 106 ed il sonetto 175, che gli attribuisce il Palatino; di cui le prime non hanno nulla che sappia di siciliano o di meridionale, e somigliano non poco alle poesie toscane d'allora; il sonetto poi sembra fatto da Guittone, tanto è il bisticcio e tanti i contrapposti senza senso alcuno. Gli altri sono tutti o toscani o bolognesi.

Dunque nessuna, o una sola ballata è di poeti meridionali; nessuna si può riportare alla prima metà del secolo XIII, quando la stanza era già costituita, fissata e fiorente la canzone; e tutto induce a credere che la ballata, quale noi l'abbiamo, così elegante, svelta, artistica è tutta di fattura toscana. E le memorie de' balli e delle feste da cui nacque non mancano: basta leggere l'opera, su la *Poesia Popolare*¹ del D'Ancona per accertarsene.

La ripresa, secondo me, non è che il principio del canto e del suono che dà intonazione a tutto il resto; ed una mutazione corrispondeva a un mezzo giro di ballo (strofe), l'altra al secondo mezzo giro (antistrofe); la volta, che richiamava il suono della ripresa, serviva al canto della fermata (Epodo) per poi ripigliare in altre mutazioni i giri di danza. Né il nome *volta* dovrebbe togliere di valore a questa supposizione, perché volta equivaleva a mutazione di suono, il che naturalmente doveva farsi, compiuti i due giri di ballo.

Ma questo è un pensiero che espongo qui di sfuggita, ed ha certo bisogno di prove di fatto, che non mi sembra opportuno ricercare ora. Aggiungo solo che, a spiegare giustamente il nascere e lo svolgersi delle forme liriche romanze, bisognerebbe una conoscenza sicura e profonda de' rapporti tra musica e poesia; per che fare non vi sono né anche materiali pronti. È singolare per altro notare, come ho visto in alcuni codici musicali di Modena e Bologna, dove gli Inni chiesastici si mescolano alle ballate, alle romanze e agli strambotti d'amore, che le quattro parti della ballata semplice corrispondono stranamente alle quattro parti in che erano musicati in generale i canti di chiesa. Ne' quali di fatti, è prima il canto (*Superius*), poi il *Tenor* che lo ripete a solo, poi lo stesso il *Contratenor*, ma tutti e due in musica diversa; in fine il *Bassus* che

¹ Livorno, Vigo, 1878.

ripete canto e musica del *Superius*. E in quella ballata, di cui riprodusse la musica il Cappelli, ¹ si verifica a punto questo, che dentro lo stesso componimento sono le quattro parti musicali. Né tale attinenza co' canti chiesastici deve far meraviglia, quando si pensi che le laude sacre degli Umbri furono la maggior parte ballate, e che i cantori e i musicisti dalle chiese scendevano facilmente in piazza a dilettere il popolo del Motto nuovo dato a una poesia volgare. Ma, ripeto, mi manca la materia su cui lavorare per poterne concludere qualche cosa di certo e di positivo. Ben posso concludere intorno all'origine della canzone dalla ballata: Dante e Gidino non dicono nulla che confermi tale opinione; la testimonianza di Antonio da Tempo, secondo me, ha poco valore; nessuna ballata certa si trova de' poeti meridionali o della prima metà del secolo XIII; nessuna forma metrica eguale o di passaggio dalla stanza di ballata a quella di canzone è in tutta la poesia antica.

Ai quali argomenti, se si aggiungono quelli di minor valore, ma di conferma ai più forti, ciò è che le stanze di canzone, oltre alla bipartizione della syrìma, il che non avviene mai nelle ballate, ha talvolta la syrìma più breve dei piedi, il che né pure avviene mai nelle ballate, che il nome di syrìma, proprio della canzone, non fu mai applicato a indicare la volta delle ballate, che nessun accenno di canti d'arte per ballo, sì bene di canti soli si trova in antico nella Sicilia e nel mezzogiorno d'Italia, che Dante in fine e Francesco da Barberino, i più antichi trattatisti di metrica, e toscani, pongono la canzone innanzi le ballate e i sonetti, senza accennare per nulla a derivazione, io credo che la opinione del nascimento della stanza aulica del canto da quella popolare del ballo non si possa in niun modo né affermare né dimostrare.

ELEMENTI ED OSSERVAZIONI NUOVE.

Giunto alla fine dell'esame faticoso di tutto quello che si attiene alla canzone aulica del secolo XIII, converrà dire in fine che pensi io dell'origine e dello svolgimento suo; e prima di questo, da quali fatti io tragga la mia opinione.

Quello che più ci colpisce, guardando sottilmente nella struttura della stanza, si è la differenza degli elementi costitutivi e de' modi di svolgimento tra la parte prima e la seconda, tra la fronte e la syrìma; poiché l'una il più delle volte è partita in due, l'altra pochissime; l'una preferisce le forme alternate, l'altra le accoppiate; l'una è stabile e può facilmente ridursi a pochi tipi, l'altra è variabilissima, spesso irregolare, tanto che Guittone d'Arezzo, l'innovatore e imitatore faticoso e pesante, tutte le sue variazioni e irregolarità non le recò o non le poté recare che nelle syrime. Le due parti della stanza hanno dunque caratteri così diversi, che possono considerarsi come due forme a sè congiunte insieme. E quale fosse prima e quale aggiunta si trae facilmente dal considerare che la syrìma, in molte canzoni della prima scuola è unita alla fronte per mezzo di una rima; e oltre a questo, la preferenza che essa ha per le forme o accoppiate o derivate dai tipi di fronte, e la sua instabi-

¹ Dispensa CV delle *Curiosità inedite e rare*.

lità, irregolarità e varietà maggiore, le danno súbito lo stesso carattere che il D'Ancona nel suo studio su la *Poesia popolare Italiana* attribui al secondo tetrastico, o meglio alla seconda parte dello *strambotto* o del *rispetto*. Per fino il nome suo di *σῶμα* (coda) ci dà l'idea di cosa aggiunta.

Il nascere delle due parti della stanza e il loro svolgersi non sarebbero per tanto molto lontani o diversi dal modo in che sorsero e crebbero lo strambotto e il rispetto, le due forme piú comuni della poesia popolare, siciliana l'una, toscana l'altra.

Ho già notato di sopra che delle canzoni popolari o eguali di struttura allo strambotto ve ne sono in tutto, e le piú nel Canzoniere Vaticano, 32; di cui 15, quasi la metà, appartengono ai poeti meridionali, e di queste, su 17 fatte di ottonari, il verso popolare, 10, la maggior parte, sono di quel primo gruppo. Ora questo fatto, che ne mostra, nelle origini, il mescolarsi e confondersi alle canzoni auliche della forma semplice popolare, dello strambotto, di cui il primo tetrastico è sempre di coppie alternate, il secondo quasi sempre variazione di esse o delle coppie bacciate, e il maggior numero di queste forme che è presso i poeti meridionali, e le affinità tra l'una e l'altra forma che si possono trarre dal prevalere delle coppie alternate della fronte e delle sue derivazioni o delle coppie bacciate nella *syrima*, ne fanno pensare, se non a una derivazione, almeno a una comunanza di nascimento.

Tanto piú che l'altro tipo di fronte *abC abC*, uno de' piú comuni dopo il primo, si può facilmente ridurre ad *AB AB*, se si considerino i due settenari come un verso solo; il che mostra e la scrittura de' codici che non sempre li divide, e il raffronto con alcune forme popolari di mescolanza tra il verso alessandrino e l'endecasillabo, come a punto nel *Contrasto* di Ciullo, nel *Ritmo Cassinese* e in altre molte poesie popolari italiane e straniere, di cui il Monaci parlò nel volume I degli *Studi di Filologia Romanza*. Al qual proposito non sarà inopportuno osservare che la preferenza data al verso endecasillabo misto al settenario, preferenza che Dante osservò ed io ho dimostrato di sopra, ci è benissimo spiegata da questa forma mista di endecasillabi ed alessandrini.

Un altro fatto, che pure ci colpisce in questo raffronto tra le forme auliche e le popolari, si è la partizione in tre o in quattro. Nel primo sviluppo lo strambotto dovè aver tre parti, o sia due di fronte *AB AB*, una di coda, appiccicatura posteriore *CCDD* o *CDDC*; piú tardi, conformandosi al modello del primo tetrastico, il secondo poté aver due parti anch'esso *CD CD*, o vero dividere le coppie di prima. Anche oggi in Sicilia le coppie dello strambotto si chiamano *pièdi*; e anche oggi chi legge o sente cantare gli strambotti musicati popolarosamente, troverà sempre una pausa lieve a ogni coppia, una pausa piú forte dopo il primo tetrastico. E queste fermate sono necessità musicali del canto popolare, che non solo vuol riposare a ogni periodo metrico, ma anche ad ogni fine di verso, se bene lievissimamente; e la pausa, che porta il compimento del pensiero insieme a quello del suono, ci spiega perché la poesia antica italiana non solo chiuda il pensiero nelle parti della stanza, ma preferisca l'endecasillabo intero, anche di senso, a quello spezzato.

Si guardi, per esempio, nel P. 40 e in L. R. LVII « *Madonna mia a voi mando* » canzone che il primo attribuisce a Ruggeri d'Amici, il secondo al Notar Giacomo, e si veda lo schema che in tutti e due è così partito *ab ab*

cddc. Così nel P. 35 « La dolce ciera piangente » canzone attribuita a Pier delle Vigne, dal Vaticano a Giacomino Pugliese, il cui schema è *AB AB CDDC*. Ed altri e più confronti si potrebbero fare se avessi tra mano i codici. Aggiungo due esempi chiarissimi tratti dal V. di cui il N. XXIII è dello schema *ab ab cd cd* e il N. LIX, *AB AB CD CD*.

Anche per questo rispetto adunque la canzone avrebbe uguale nascimento. Essa fu in origine tripartita ne' due piedi della prima parte, e nella seconda parte, che fu un'aggiunta, una coda o *syrima*; modellandosi questa su la *fronte*, ne nacque ancora la partizione in quattro, che fu del resto la meno comune nel secolo XIII, essendo 96 le canzoni a due *volte*, e di esse 16 dei poeti meridionali. Ed è singolare che le forme popolari riportate negli schemi hanno tutte la parte seconda o di due coppie bacciate o vero alternate, o di tutte e tre queste specie mozze dell'ultima rima o vero accresciute di una rima interna; e tutte queste trasformazioni e varietà, ben lontane dalle regole fisse della parte prima, oltre che possono spiegare tutte le varietà e le preferenze delle *syrima*, ne danno anche ragione della diversità che è tra la maniera della prima parte e quella della seconda nella stanza; diversità che non deve meravigliare chi ponga la seconda parte aggiunta all'altra per naturale allungamento e svolgimento della forma più semplice e primitiva.

Le attinenze tra la canzone e la musica dovrebbero darci ragione di molti e molti fatti, se fosse possibile stabilirle; ma, come per la poesia più antica in generale, così delle canzoni nessuna musicata ci è pervenuta fino a noi; qualcuna forse giace in qualche angolo polverosa e dispregiata, che pure ci apporterebbe tanto lume intorno alle origini della nostra forma aulica.

Che le canzoni, le più antiche almeno, fossero sempre accompagnate dalla musica o, come dicevano, intonate, è certissimo sia per le testimonianze di Dante (*Purg.* II, 112 e *De Vulgari Eloquentia*, II, cap. X) e del Boccaccio (*Giorn.* X, 7), come per quella del Codice Vaticano 3214, dove alla canzone 139 di Lemmo Orlandi « Lontana dimoranza » è scritto « Et Casella diede il suono » e nell'altra 148 di Lapo degli Uberti « Gentil mia donna, la virtù d'amore » è scritto « E Mino d'Arezzo diede la nota. »

E testimonianza più certa, perché di fatto, l'offre, a parer mio, la poesia stessa della canzone così piena di musicalità. Ma una storia delle relazioni tra musica e poesia ci manca, ed ora, come ora, è vano ragionarne; potrò solo aggiungere quello che ho notato io scorrendo e svolgendo i codici musicali di Bologna e Modena, dove i pezzi di messe e gl'inni di chiesa e le poesie volgari sono spesso musicate in tre parti, *Superius*, *Tenor* e *Contratenor*; il *Bassus* molte volte è tralasciato; e in questo caso la tripartizione può somigliare a quella generale della stanza; ma i codici esaminati sono di troppo tarda età.

Più singolare mi sembra il rapporto di grafia che è tra il segno di Volta comune del secolo XIII e XIV e le lettere iniziali del *Tenor* e del *Contratenor*. Tutti sanno che sia il segno di volta, e quali le sue due forme, e per che siano usate; or bene, esse corrispondono esattamente al *T* gotico del *Tenor* e al *C* pure gotico del *Contratenor*; e nel codice 568 della Estense, che si sa essere fatto di due parti, una più antica della fine del trecento, l'altra più recente de' primi del quattrocento, a punto nella parte più antica *Tenor* e *Contratenor* sono scritti in carattere gotico, e talvolta la sola lettera ini-

ziale basta a indicare le due parti musicate; nelle carte del codice piú recenti la lettera gotica è sostituita dalla romana; e le due scritture sono poi spesso mescolate, come è pure, se bene in proporzione minore, nel Cod. 37 del Liceo musicale di Bologna (Secolo XIV e XV). (Si sa bene che i caratteri gotici furono in fiore nel secolo XIII e XIV, e i nostri codici piú antichi di rime furono scritti tra gli ultimi del XIII e i primi del XIV). Ora il Tenor e il Contratenor indicavano parti di tono piú alto, e il segno di volta, da solo, senza essere rotto da un V o da un R, si trova precisamente dove nella stanza cade, per dirla con Dante, la *diesis*, parola che si prende nel senso di divisione, ma che in musica e nelle « Origines » di Isidoro, donde trasse l'Alighieri quel nome, significa puramente elevazione di tono. Ma, ripeto, manca a tutto questo una conferma sicura di altri codici, perchè o non vi sono, o se vi sono, giacciono pur troppo sconosciuti, né io, per le mie condizioni, ho potuto mai frugare nelle migliori biblioteche; mi manca in sostanza una prova materialmente certa che la musica avesse tale efficacia, da poter partire in fronte e syrma o in piedi e volte quelle stesse canzoni, di cui ci narra Ottocaro di Stiria essere cantate di notte per le vie di Palermo, dal Re Manfredi, al suono degli strumenti, in compagnia de' suoi maestri tedeschi.

Il Nigra in un articolo su la « Poesia popolare italiana » (Romania, Vol. XX, 1879) distingue la forma popolare della canzone o canzonetta dallo strambotto, per ciò che essa preferisce metri diversi dall'endecasillabo; il che ci può spiegare anche il mescolarsi de' versi minori all'endecasillabo, avvenendo nella canzone quello che nel sonetto, l'intramezzarsi cioè di versi minori in una forma che, derivata dallo strambotto, se si deve credere al Biadene, non poteva essere fatta che solamente del nostro verso maggiore. Ma forse, rispetto a questo mescolamento di versi, usò non poca efficacia il modello provenzale, che, senza dubbio, i primi nostri poeti ebbero dinanzi e studiarono, se bene l'intreccio prevalente dell'endecasillabo al settenario ci è meglio spiegato dalla forma popolare del *Contrasto*, del *Ritmo Cassinese* e di altre poesie simili.

Da ultimo è da notare quello che già il Quadrio e lo Stengel osservarono, e che io ho trovato sempre vero scorrendo le poesie latine medio-evali, specie nell'opera del Du Meril « La poesie populaire du moyen-âge » che cioè i tipi metrici della poesia romanza in generale si ritrovano tutti in quei carmi che la gente della Chiesa e dello Studio derivò e imitò dai rozzi canti del popolo.

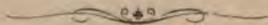
CONCHIUSIONE.

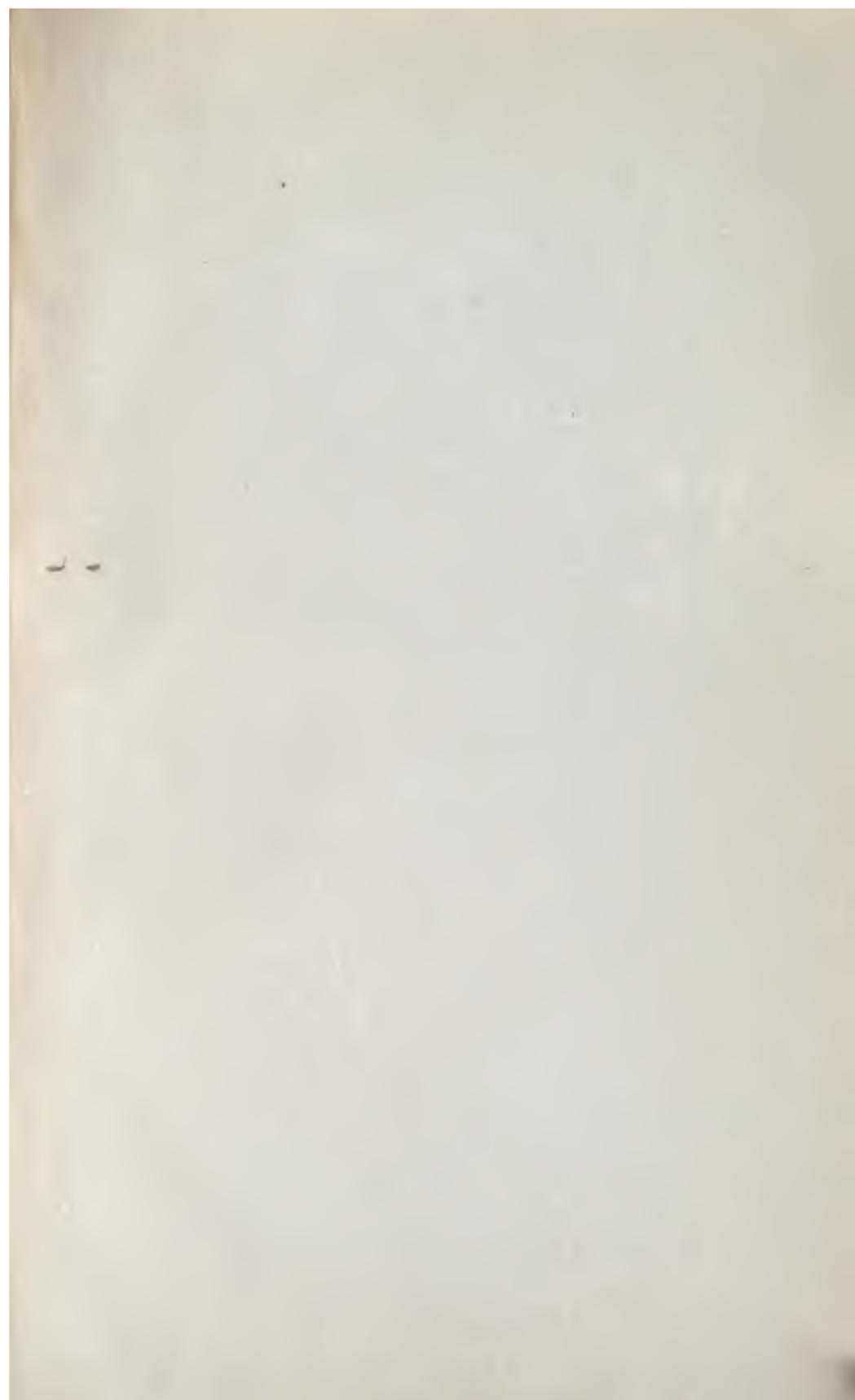
I primi poeti d'Italia adunque, allor che vollero dire in rima e tentarono far rispondere la sorda materia all'intenzione dell'arte, ebbero dinanzi a sé da una parte la poesia di corte provenzale, dall'altra la poesia di popolo nei suoi due rami latino e volgare. E come è natura dell'ingegno italiano assimilare e fondere gli elementi piú diversi, e con felice eclettismo trarne fuori qualche cosa che sia, per arte, nuova e idealmente bella e perfetta, così essi le coppie alternate e bacciate e il primo intreccio de' versi minori a' maggiori dal volgo presero a variare, accrescere, complicare guardando ne' modelli de' trovatori; presso i quali la ricerca de' suoni e de' modi di rima era lavoro

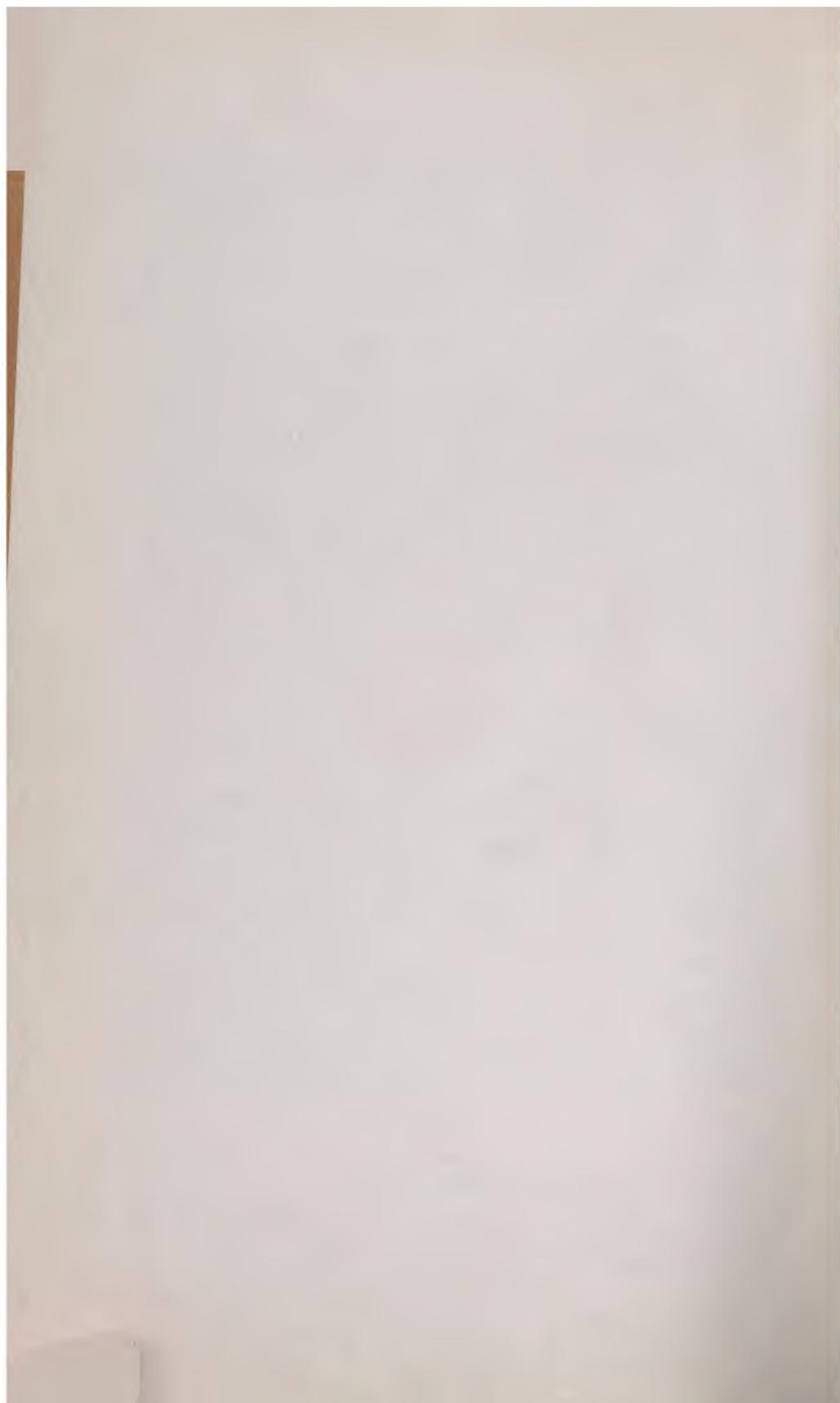
affannoso, continuo, talvolta fecondo di novità e bellezze artistiche meravigliose. Ma in tutto questo i così detti Siciliani conservarono, legge immutabile, la partizione. Nè poteva avvenire diversamente: poichè se pure i grandi trovatori intuirono alcuna volta, mezzo d' arte efficacissimo, la partizione de' suoni e de' pensieri, come l'avrebbero abbandonata essi, che ne trovarono l'uso già fissato, per effetto della musica e della pausa naturale a chi canta, nella poesia popolare, da quella poesia da cui trassero i primi elementi della stanza?

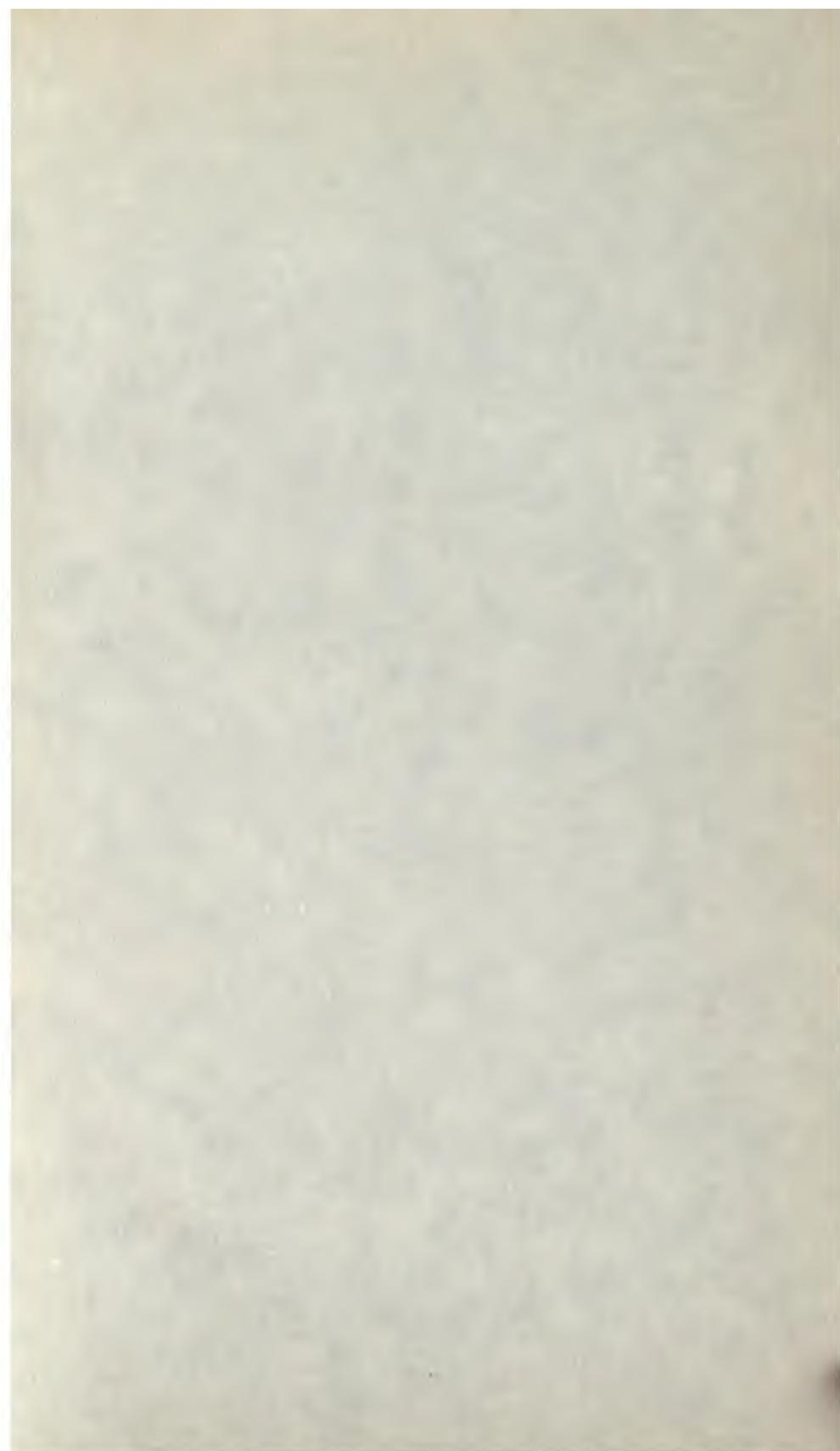
Dante ben definì la stanza *receptaculum totius artis*, perchè non si deve né pure un momento pensare che la canzone, nelle sue origini, sia stata la schietta e immediata espressione di sentimenti veri e passionati; essa, fin dal principio, (eccetto pochissimi casi ne' quali conserva sempre il tipo semplice dello strambotto) fu poesia riflessa d' arte sola; e per ciò nelle prime stanze de' meridionali troviamo già tutto quello che sarà poi svolto più o meno ampiamente dalle generazioni poetiche italiane. E a punto in questo è la singolarità della nostra forma poetica più alta e nobile, che, dove la poesia suole nascere rozza, ma efficace e semplice e fresca, come onda che zampilli su di fonte viva, la canzone al contrario, fino da' suoi principi è forma riflessa, pensata, artistica, se bene le sue leggi e i suoi elementi abbia tratti dalla poesia del popolo; e dove le altre forme sono da prima più poetiche e spontanee, poi si fanno più artistiche e riflesse, questa, di sola arte fin dal suo nascere, diviene da ultimo con l'Alighieri e il Petrarca un mirabile convegno di arte, poesia e fantasia.

I poeti meridionali adunque crearono questa forma, e la diedero bella e fatta alle altre regioni d'Italia, che subito la presero a coltivare e lavorare con amore più vivo e con studio più intenso. E i primi seguaci sono incerti tra i modi semplici e i complicati, a cui li trascinava la riflessione; fin che la canzone aulica, venuta a mano de' Guittoniani, imitatori affannosi e pesanti de' Provenzali, fu resa un gioco difficile, ricercato di rime lontane e di stanze infinite. Ma poco di poi i Bolognesi, pochi, e i Fiorentini, i più, ritornarono ai modi più semplici, e Chiaro Davanzati e Monte Andrea, sopra tutti, ne crearono di nuovi, belli svelti, eleganti. Così fu preparata e polita la materia alla scuola del *dolce stil nuovo*, i cui mutamenti furono certo più di stile e di poesia vera che di metrica. Ma, per poter dire con maggior esattezza ed ampiezza quale fu lo svolgersi della canzone a traverso il lavoro di tutto un secolo, sarebbe necessario studiarne anche la contenenza; il che io non intendo per ora. A me basta aver dimostrato con un studio positivo che la canzone italiana metricamente è originale: e questo conferma anche una volta che ciascun popolo nelle forme letterarie ha sempre un carattere proprio, e che, se pure trae qualche elemento di forma o di pensiero da altri, se li muta e li rifà a modo suo, secondo l'ingegno e la natura sua.











This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

CANCELLED
APR '67 H
13448

CANCELLED
JUN 29 1964
JUN 2 1928

CANCELLED
BOOK DUE
SEP 10 1985
1664779

Ital 6244.304
Studio su la forma metrica della ca
Widener Library 005800873



3 2044 082 278 243